Über den Zusammenhang zwischen Chorliedern und Handlung in den erhaltenen Dramen des Euripides.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde einer hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

vorgelegt von

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Hans Hermann Hofmann

aus **Döbeln.**

Weida i. Thür.
Druck von Thomas & Hubert
Spezialdruckerei für Dissertationen
1916.

Angenommen von der I. Sektion auf Grund der Gutachten der Herren

E. Bethe und **R. Heinze.**

Leipzig, den 28. Juli 1916.

Der Prokanzellar
G. Herglotz.

Meinen lieben Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545814_0100

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung 7

Die Tragödien 13

1. Gruppe. Der Chor, mit der Handlung durch allgemein menschliche Teilnahme verbunden, ist bloßer Zuschauer 13
   - Alkestis 13
   - Medea 18
   - Hippolytos 27
   - Andromache 33

2. Gruppe. Der Chor ist an der Handlung mitbeteiligt 37
   - Ion 37
   - Hiketides 43
   - Herakliden 44
   - Bakchen 45
   - Kyklops 49

3. Gruppe. Obgleich der Chor an der Handlung nicht beteiligt ist, tritt doch sein persönliches Element stärker hervor 50
   - Herakles 50
   - Taurische Iphigenie 53

4. Gruppe. Tragödien mit scheinbar oder wirklich anakoluthen Liedern 58
   - Elektra 58
   - Helena 61

5. Gruppe. Der Chor nimmt selbständig zur Handlung Stellung . 67
   - Orestes 67

6. Gruppe. Tragödien mit Liederzyklen 71
   - Hekabe 71
   - Troades 75
   - Phoenissen 81
   - Aulische Iphigenie 88

Die erzählenden Chorlieder; Analyse des aeschyleischen Agamemnon 95

Schlußfolgerungen 107

Literaturverzeichnis, Erklärung der Sigla 110

Index 112

Οὐκ εὐφημήσεις, ὦ παῖ; ποῖον δὲ στόμα τοιοῦτο γέγονεν ἢ γένοιτ' ἂν ἥδιον, δι' οὗ γε δὴ τοιαῦτα μέλη τε καὶ ἔπη διαπορεύεται;
Satyros, Leben des Euripides
(Oxyr.-Pap., Bd. IX, S. 164, Frag. 39, Kol. 20, 5).

Einleitung.

Euripides und Sophokles[1] weichen in der Verwendung des Chors, dem Gebrauche und der Komposition der Lieder erheblich voneinander ab. Schon Aristoteles hat in der bekannten Stelle seiner Poetik 1456a $_{26-32}$ beider Art verglichen, gegeneinander abgewogen und das Urteil zu Sophokles' Gunsten gefällt: *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥςπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα <οὐδὲν*[2]*> μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον*; Freilich ist nicht völlig klar, was Aristoteles mit den unbestimmten Worten *μὴ ὥςπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ* sagen will. Offenbar hat er den Grad der Verknüpfung und inhaltlichen Beziehung der Lieder im Auge; er kann aber nicht die Gesamtheit der euripideischen Chorgesänge mit seinem Tadel treffen wollen, dafür übt Euripides viel zu oft den — durch die Natur gebotenen — Brauch des Sophokles. Aller Wahrscheinlichkeit nach zielt er vornehmlich auf eine bestimmte Klasse, die erzählenden Lieder, die eine besondere Eigentümlichkeit des Euripides sind (siehe S. 8, Anm. 3).

---

[1] Die vorliegende Arbeit ist als Fortführung und Ergänzung der Dissertation von Aug. Rahm, „Über den Zusammenhang zwischen Chorliedern und Handlung in den erhaltenen Dramen des Sophokles (und Euripides)" (Erlangener Dissertation und Sondershausener Programm, Sondershausen 1907) gedacht. Die Technik des Euripides hatte Rahm nur gestreift.

[2] <οὐδὲν> ist sinngemäß von Vahlen eingesetzt.

Wie Aristoteles in diesen vieldeutigen Worten, ebenso bewertet auch die Folgezeit die Liedertechnik der beiden Tragiker. Rahm[1] weist darauf hin, wie maßgebend die Kritik des Aristoteles für die Späteren geworden ist[2]. Zeugnis davon legen die Scholien ab. Hier zeigt sich dieselbe Bevorzugung der sophokleischen Art vor der euripideischen.

schol. Phoen. 1019: *πρὸς οὐδὲν ταῦτα· ἔδει γὰρ τὸν χορὸν οἰκτίσασθαι τὸν θάνατον τοῦ Μενοικέως ἢ ἀποδέχεσθαι τὴν εὐψυχίαν τοῦ νεανίσκου. ἀλλὰ τὰ περὶ Οἰδίπου καὶ τῆς Σφιγγὸς διηγεῖται τὰ πολλάκις εἰρημένα.*

schol. Phoen. 1054: *ἀπὸ τούτων ἐχρῆν εὐθέως ἄρξασθαι τὸν χορόν. ἐκεῖνα γὰρ περιττά ἐστιν.*

schol. Arist. Ach. 443: *Εὐριπίδης εἰσάγει τοὺς* (also alle?!) *χοροὺς οὐ τὰ ἀκόλουθα φθεγγομένους τῇ ὑποθέσει, ἀλλ' ἱστορίας τινὰς ἀπαγγέλλοντας ὡς ἐν ταῖς Φοινίσσαις*[3].

Ganz anders stehen die Scholiasten zu Sophokles und seiner Art, Chor und Handlung zu verknüpfen, z. B.

schol. O. T. 463: *ἀκόλουθά ἐστι τὰ τοῦ χοροῦ πρὸς τὰ προειρημένα. νῦν δὲ οὐκ ἔστιν αὐτοῖς εὐπρόσωπον ἀναλογίζεσθαι περὶ ὧν εἶπεν ὁ μάντις. διὸ ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τὸ μάντευμα τοῦ θεοῦ.* Vgl. noch schol. Aias 596, 1205, Trach. 497.

Also die Kritik bewegt sich in den von Aristoteles vorgezeichneten Bahnen: zum mindesten gewisse Arten von Liedern des Euripides werden nicht anerkannt, sogar scharf angegriffen, Sophokles dagegen als untadeliges Muster hingestellt. Läßt aber selbst dieser einmal die geforderte *ἀκολουθία* ver-

---

[1] Seite 7ff.

[2] Von dem Komiker Aristophanes, dessen Urteil (Ach. 440ff.) Rahm auch beibringt, sehen wir billig ab, da er uns kein unverdächtiger Kritiker ist. Er will und kann Euripides nicht gerecht würdigen. Denn erstens verschont er überhaupt nichts mit seinem lustigen Spott; er hätte aber zweitens den Tragiker nicht so oft so übel mitgenommen, wenn er nicht offensichtlich mit ihm persönlich verfeindet gewesen wäre. Deshalb scheidet er für uns als Gewährsmann aus (siehe Kaibel, PWRE, Aristoph., Bd. II, 986 und 991f.).

[3] Zwar ist es immer wieder ein und dasselbe Lied der Phoenissen, ein erzählendes Lied, das die Scholien beanstanden, aber die Fassung des Aristophanesscholions zeigt, daß der Tadel mehr als dies eine Lied treffen soll. Also auch hier mangelnde Klarheit. Diese erzählenden Lieder werden es auch vor allem sein, die Aristoteles verwirft.

missen, so ist man aus freien Stücken bemüht, Gründe zu seiner Rechtfertigung ausfindig zu machen (s. schol. O. T. 463), eine Vergünstigung, die man Euripides nicht zukommen läßt. So kennzeichnet parteiische Einseitigkeit diese ganze Kritik. Man abstrahiert die Regeln über den Gebrauch des Chores in der gesamten Tragödie von dem einen Sophokles, um sie dann auf alle Tragiker anzuwenden. Die Terminologie, besonders das öfter wiederkehrende „*ἀκόλουθος τῇ ὑποθέσει*“, beweist die starre Einheitlichkeit und Gleichmacherei im Urteil. Daß diesen an fremden Mustern gewonnenen Maßstab die Werke des Euripides nicht vertragen — wenigstens nicht in allen Stücken — bestätigen eben die Scholien.

Diese Abhängigkeit der Scholiasten von Aristoteles ist nicht verwunderlich, da feststeht, daß die alexandrinische Philologie, vornehmlich aber Aristophanes, die Tradition der peripatetischen Schule übernommen hat, in ihrer Praxis wirken die Theorien der aristotelischen Lehren und Schriften[1]. Auch Didymos ist ausgesprochener Lobredner des Sophokles und Tadler des Euripides, nicht nur in dem, was die Chortechnik anlangt[2].

Auffällig jedoch ist, daß die Entscheidung des Aristoteles bis auf den heutigen Tag maßgebend geblieben ist, daß auch Männer wie G. Hermann, Bernhardy, Bergk und die neusten Literarhistoriker davon nicht losgekommen sind. Denn wenn G. Hermann ein Lied des Euripides verwirft[3] und dazu bemerkt, an dieser Stelle hätte ein bestimmtes anderes Lied stehen müssen, was bedeutet das anders als daß er, ohne auf die Eigenart des Euripides Rücksicht zu nehmen, ihm die Art des Sophokles aufzwingt? Diese Einseitigkeit führt in ihren Konsequenzen zu Ungeheuerlichkeiten wie dem Urteile Friederichs', der Anstoß daran nimmt, daß in den Hiketides des Euripides der Chor stärker in die Handlung eingreift als Sophokles verstattet[4].

---

[1] Siehe A. Trendelenburg; v. Wilamowitz, Einleitung, S. 138; G. Kaibel, Die Prolegomena *περὶ κωμῳδίας*, Abh. G. G. d. W., N. F. 2,4, 1898.

[2] Trendelenburg, S. 62 und 69.

[3] Z. B. zu Phoen. (!) 1. Stas. (p. XVI), 3. Stas. (p. XXI), Hecuba 1. Stas. (p. XVI), Iph. T. Parodos (p. X).

[4] Siehe Arnoldt, S. 50.

Wie kam es, daß die Modernen den einseitigen Standpunkt des Aristoteles so willig zu dem ihren machten? Die Autorität dieses Philosophen ist nicht allein die Ursache. Auch die Entwicklung unseres modernen Dramas hat dazu geholfen. Eine Hauptforderung, die wir heute an eine vollendete Tragödie stellen, ist strenge Einheitlichkeit und straffe Geschlossenheit. Ferner kennt unsre Tragödie keinen Chor. Deshalb wird unserm Geschmack diejenige Tragödie der Alten am meisten zusagen, in welcher der Chor kaum selbständig hervortritt, sondern völlig in der Handlung aufgeht, in der sein Reden und Handeln rein dem Fortschreiten des Stückes und seiner Stimmung dient: die des Sophokles.

Und wie kam Aristoteles zu seinem Urteil? Aus dem nämlichen Grunde. Er hat in seiner Poetik die Theaterverhältnisse der Mitte des vierten Jahrhunderts vor Augen, wo der Chor nicht mehr die alte Bedeutung für die Tragödie hatte, also die Handlung rein auf den Zuschauer wirkte. Gleichzeitig forderte aber Aristoteles eine Behandlung des Chors nicht nach Agathons Art, sondern nach der der Klassiker, für die der Chor ein organischer Bestandteil der Tragödie war. Suchte er nun nach einer Tragödie, in der die Handlung eine überragende Stellung einnahm und der Chor sich willig in deren Dienst stellte, aber dennoch ein lebendiges Glied des Ganzen blieb, so mußte sich ihm von allein die Tragödie des Sophokles und ihre Verwendung des Chors als das nachzuahmende Muster ergeben.

Auch Rahm verrät in seiner Dissertation allerorten, daß er ebenfalls im sophokleischen den wahren Chor sieht und daß er Euripides an den sophokleischen Maßstäben mißt.

Es sollte doch aber von vornherein klar sein, daß man unter den drei großen Tragikern der Blütezeit nicht willkürlich einen herausgreifen und als Muster hinstellen darf, um von ihm die allgemein verbindlichen Gesetze zu abstrahieren, so daß dann alles, was von der Manier dieses einen abweicht, als unkünstlerisch, ja fehlerhaft hingestellt wird. Vielmehr müssen wir die Eigenart jedes einzelnen der drei Meister erfassen, und erst die Summe der Beobachtungen wird das vollständige Bild von der Tragödie

in ihrer Blütezeit ergeben. So muß man auch auf dem Gebiete, dem die gegenwärtige Arbeit gilt, verfahren. Chor und Handlung sind, nachdem Thespis zum Chor den Sprecher gefügt hatte, zwei verschiedene Elemente, die bisweilen auseinanderstreben, nur selten völlig ineinander aufgehen. Die Entwicklung der Tragödie ist ein Kampf zwischen Lied und Dialog um die Vorherrschaft. Jeder Dramatiker behandelt nun das stets wieder entstehende Problem, Jambenrede und Lyrik zu verschmelzen, auf seine Art, sucht auf seine Weise der immer neuen Schwierigkeit Herr zu werden. So ist die Manier des Sophokles nur die eine Lösung, nur eine Form der griechischen Tragödie und gerade diejenige, die unserm Geschmacke am meisten entspricht.

Es muß daher unsere Aufgabe sein, ohne alle Nebenabsichten rein sachlich festzustellen: welchen Gebrauch macht Euripides vom Chor? wie fügt er ihn in die Handlung ein? Denn es ist sicher, daß auch die Lieder seine persönliche Kunst zeigen. Nachdem wir erst so seine Eigenart festgestellt haben, müssen wir sie mit der des Sophokles und Aischylos vergleichen. Dann werden wir nochmals auf Aristoteles' Urteil und das gleichlautende aller folgenden Kritiker einzugehen und seine Berechtigung zu prüfen haben.

Zu diesem Zwecke werden wir zunächst die einzelnen Tragödien durchmustern, um zweierlei zu erkennen: wie wächst ein Lied aus der Handlung empor? und welchen Zweck erfüllt es im dramatischen Gefüge?

Dabei werden wir die Dramen nicht in chronologischer Folge analysieren. Unterrichtender wird es sein, Gruppen zu bilden, in denen Stücke mit gleichen und verwandten Erscheinungen vereinigt werden. Freilich streng logisch will diese Einteilung nicht sein, weil sie es nicht sein kann. Denn es wird sich zeigen, daß Euripides den Chor nicht nach einer Schablone abgetan hat. Vielmehr ergibt sich eine große Mannigfaltigkeit in der Verwendung des Chors, eine noch größere in dem Gebrauch, der Verknüpfung und Komposition der einzelnen Lieder. Diese Buntheit widerstrebt einem Zusammenschluß in wenige, einheitliche Gruppen. Deshalb

ist es bisweilen die Gesamtauffassung des Chors, derentwegen mehrere Tragödien zusammengefaßt werden, bisweilen wird auch ein Stück nur eines einzelnen Liedes wegen in eine Gruppe verwiesen, während es nach der allgemeinen Haltung des Chors einer anderen zuzurechnen wäre. Wir hoffen jedoch, durch die gewählte Einteilung neben der Mannigfaltigkeit das Charakteristische der euripideischen Chordichtung verdeutlichen und die Frage nach dem Zusammenhang der Lieder am besten beantworten zu können.

Die Tragödien.

I. Gruppe.

Der Chor, mit der Handlung durch allgemein menschliche Teilnahme verbunden, ist bloßer Zuschauer.

Alkestis.

Trotz der Angaben des Scholiasten zu V. 77 und des Verfassers der Hypothesis, die den Chor aus pheräischen Greisen bestehen lassen, nehmen wir nach Arnoldts Begründung (S. 52f.) wohl mit Recht an, daß ihn Männer in den besten Jahren, ungefähr im Alter Admets, bilden. Männer hat Euripides gewählt, weil aus ihrem Munde das Lob der opferfreudigen Alkestis doppelt schön erklingt. Es läßt sich im voraus erwarten, daß die Untertanen, dem Königshause zugetan, für seine Schicksale innige Anteilnahme bekunden.

Parodos (V. 77—135). Nach dem Streit zwischen Apoll und Thanatos geht dieser ab, um sich seiner Beute zu versichern.

Da tritt der Chor auf, mit den allgemeinen Voraussetzungen des Stückes wohl vertraut; sofort befaßt er sich mit der Handlung, die eben begonnen hat: *παραγίγνονται συμπαθήσοντες ταῖς Ἀλκήστιδος συμφοραῖς* sagt die Hypothesis. Er weiß, daß seine geliebte Herrscherin heute sterben muß, nun will er erfahren, ob das Schreckliche schon geschehen ist. Aus den aufgeregten Fragen und den kurzen Antworten spricht deutlich die schmerzliche Trauer und Erregung. Er sagt sich, daß Alkestis noch lebt, daß aber nichts sie von dem drohenden Tode erlösen kann. Schon hier wird der Ruf nach einem *Παιάν* laut, zum ersten Male wird — vom Chore! — das Motiv der Errettung angeschlagen. Aber das Lied endet in trostloser Resignation: kein Gott, kein Mensch kann helfen. Denn

der einzige, der es vermöchte, ist selbst ein Opfer des Todes geworden. Mit diesen Versen werden wir nochmals an das Schicksal des Asklepios erinnert, das Apoll im Prolog gestreift hatte, und mit dem schließlich die Handlung des Stückes selbst ursächlich zusammenhängt. Die Erwähnung des Asklepios ist auch deshalb nicht unangebracht, weil seine Tat und die, von der wir Zeuge werden sollen, innerlich verwandt sind[1].

Wie in den allermeisten Liedern, so fördert auch hier der Chor die Handlung selbst nicht. Aber das Lied verbreitet am Eingange der Handlung über das Theater die Stimmung des Todes und der Trauer, die noch während der folgenden Szenen anhält. Von größter Wirkung ist die Resignation, mit welcher der Chor schließt. Der Kontrast zwischen dem Ende des Prologs und dem der Parodos ist beabsichtigt. Apoll, der Gott, deutet schon vermöge seiner Seherkraft über das Stück hinweg auf den glücklichen Ausgang hin. Aber Hoffnungsfreudigkeit will der Dichter nicht aufkommen lassen, er braucht düsterste Stimmung für die Sterbeszene. Deshalb muß der Mensch hier verzweifeln.

Nicht nur äußerlich, auch innerlich schließt an die Parodos das erste Epeisodion an: die Dienerin erscheint, von ihr erhält der Chor Gewißheit über Alkestis' Los.

1. Stasimon (V. 435—475). Alkestis hat Abschied von den Ihren und vom Leben genommen. Gemahl und Kinder klagen an ihrer Leiche. Der König fordert den Chor auf, einen Paian auf Hades zu singen (V. 423f.). So ergibt sich das erste Standlied. Jedoch der Chor gehorcht nur halb, unwillkürlich wird ihm der Gesang zu einem Preislied auf Alkestis, die *πολὺ δὴ πολὺ δὴ γυναῖκ' ἀρίστην* (V. 442). Er verheißt ihr als Lohn für ihre hingebende Liebe und aufopfernde Treue herrlichen Ruhm in Athen und Sparta, das heißt in Hellas. Wieder erklingt das Motiv der Errettung der Alkestis, diesmal ist es der Chor selbst, der die bewunderte Frau erlösen möchte. Erst hierauf (von V. 460 an) führt er aus, weshalb Alkestis das beste Weib ist, er verherrlicht die Größe ihrer Tat und kann hierbei auf ihre eigenen Worte Bezug

[1] Weil, Alceste zu Vers 123.

nehmen (s. V. 282ff., 290ff.). Dabei hilft die Gegenüberstellung der Alkestis und der Eltern des Königs die Pheresszene vorbereiten.

Wegen der Erklärung der V. 464f. verweise ich auf die Interpretation von Wilamowitz'[1], der gezeigt hat, wie hier ein Teil des Liedes dem Dichter dazu dienen muß, zur Charakteristik einer Bühnenperson einen kleinen, aber wichtigen Zug beizusteuern.

2. Stasimon (V. 568—606). Herakles tritt auf und sucht um Aufnahme nach. Um die Gebote der Gastfreundschaft nicht zu verletzen, weist der König ihn nicht ab, verschweigt er sogar die wahre Ursache seines Kummers. Darüber ist der Chor aufgebracht, so daß Admet sein Verhalten rechtfertigen muß. Jener ist nicht taub gegen seine Gründe. Im Lied steht er völlig unter dem Eindruck dieser erhebenden Gastfreundschaft. Sie setzt ihn in Staunen, wie er am Ende gesteht, ihn würde wohl sein Gefühl in solchen Umständen anders leiten, ob besser, davon ist er selbst nicht mehr überzeugt (V. 552 nannte er ihn *μῶρος*). Vielmehr hat er das Zutrauen, daß sein Herr sich richtig entschieden hat, denn Könige verbinden mit dem Adel der Geburt den Adel der Seele (V. 600f.). Hier begegnet uns zum ersten Male die Inferiorität des Chors, ein Kunstgriff, durch den der Dichter die Hauptpersonen sich plastischer herausheben lassen kann.

Für die Überzeugung, daß Admet die Tugend übt, hat er sinnfällige Beweise vor Augen: den Segen, der auf dem Hause ruht. Denn Apoll, ein Gott, hat es für würdig erachtet, in ihm Knechtsdienste zu tun; reich sind des Herrschers Besitzungen, weit dehnen sich seine Ländereien aus. Hier treffen wir zum ersten Male auf eine nicht seltene, charakterische Erscheinung euripideischer Lieder, die häufig ihr Verständnis erschwert: Ein Gedanke, der sich folgerichtig erst im Laufe des Liedes einstellen sollte, ist vom Chore mit solcher Lebhaftigkeit erfaßt, daß er vorweggenommen und zu einem anschaulichen Bilde verselbständigt wird. Der Gedanke an Apoll drängt sich hier dem Chore unwiderstehlich auf, und dieser

[1] Griech. Trag. III[3], S. 91.

entwirft in zwei ganzen Strophen ein Bild von der idyllischen Hirtentätigkeit des Gottes[1]. Das hat an unsrer Stelle noch kaum etwas Auffallendes an sich, wie es anderswo der Fall ist, denn gerade der Dienst eines Gottes ist etwas so Markantes, zeugt so sehr von der Bevorzugung Admets, daß er wohl verdient, stärker hervorgehoben zu werden. Dann aber steht diese Knechtschaft auch wirklich im engsten Zusammenhange mit dem Stück. Apoll hat selbst davon im Prolog erzählt und von ihr rührt alle Handlung her, die wir jetzt miterleben.

Im ganzen genommen ist der Gesang ein Preislied auf die Tugenden Admets und bildet so künstlerisch ein Gegenstück zum vorangehenden Standliede, dem Enkomion auf Alkestis.

3. Stasimon (V. 962—1005). Nach dem unerquicklichen Streite zwischen Admet und Pheres gehen König und Chor, Alkestis zu bestatten. Nach einer burlesken Szene beschließt Herakles, zum Zeichen des Dankes, Alkestis dem Hades wieder abzuringen.

Während so der Zuschauer von froher Hoffnung erfüllt wird, kehren Admet und Chor vom Schmerz niedergebeugt, klagend und trauernd von der Bestattung zurück. Der Kommos (V. 861 ff.) ist zugleich Epiparodos. Die Auseinandersetzung mit Pheres hat eins bewirkt[2]: Admet ist nachdenklicher geworden, er prüft sein Betragen und erkennt jetzt erst ganz, was Alkestis für ihn getan, was er an ihr verloren hat. Da hält es der Chor für seine Aufgabe, den schwergeprüften König durch Trost und Zuspruch aufzurichten. Er kann es nur durch das übliche, schwächliche Mittel, nämlich den Hinweis, daß schon ungezählte andere dieselbe Prüfung an sich erfahren mußten (V. 892 ff., 903 ff., 931 ff.). Der Gedanke, daß ein großes unabänderliches Gesetz über allen waltet, daß das Geschick seine Gaben schließlich gleich verteilt, soll den Schmerz lindern. Aber dies Mittel versagt bei Admet, ja 960 f. endet er gar in Verzweiflung und Lebensüberdruß. Da muß denn der Chor von neuem versuchen, seine Leidenschaft

[1] Euripides verharrt episodisch beim Idyllischen noch Ion V. 492 ff., aul. Iph. 573 ff.

[2] Siehe v. Wilamowitz, Griech. Trag. III³, 92 f.

zu sänftigen, aber diesmal auf einem etwas anderen Wege. So kommt es zum dritten Stasimon (V. 962—1005).

Die Männer halten dem fassungslosen König vor, daß er mit seinem ewigen Klagen und Jammern nichts erreichen kann und deshalb davon ablassen soll, denn *Ἀνάγκη* ist übermächtig, ihr sind Götter wie Menschen unterworfen. Diesem eben skizzierten Gedanken verleiht der Chor in echt euripideischer Weise Ausdruck. Nicht sofort wendet er sich an den König, voran stehen Betrachtungen über die Ananke. Auf ihnen ruht der Chor aus und gibt ihnen allgemeingültige, sentenzenhafte Form, persönliche Wünsche flechten sich ein. Das füllt die ganze erste Hälfte des Liedes aus; erst zu Beginn der zweiten Strophe wird auf Admet persönlich Bezug genommen, wird er selbst angeredet. Hier ist die für Euripides typische Inversion der Teile, die schon beim zweiten Stasimon angemerkt war, recht deutlich. In allen diesen Fällen stehen allgemeiner und besonderer Teil in enger Wechselbeziehung. Die Betrachtungen des ersten Teils enthalten das universelle Gesetz, das aus dem speziellen Falle gewonnen ist, und umgekehrt gibt dieser ein bekräftigendes Beispiel für die Richtigkeit jenes. So wird auch hier erst von der Allmacht und Unbeugsamkeit der Ananke überhaupt gehandelt, damit Admet einsehe, daß sein Trauern vergebens ist.

Mit höchster Meisterschaft lenkt dann Euripides das Lied auf Alkestis; wundervoll wird so die folgende Szene, die Vereinigung der liebenden Gatten, vorbereitet. Der Chor verweilt in Gedanken bei der Toten, singt ergreifend ihr Lob (natürlich um auch dadurch seinen Herrn zu trösten) und malt sich aus, wie sie als seliger Geist bei den Schatten weilt. *οὐ γὰρ ἀνάξεις ποτ' ἔνερθεν* rufen die Choreuten dem König zu — alle Hoffnung muß ja geschwunden sein — und bald wird ein starker Göttersohn sie heraufführen, wird sie jung und blühend unter ihre Lieben treten. Dieser kunstvolle Kontrast von stiller, tröstlicher Resignation und unerwarteter glücklicher Wendung ist von höchster Wirkung. —

Bei Betrachtung unsrer Tragödie finden wir, daß die Lieder stets von der eben vorgeführten Handlung ausgehen und

nicht nur in den Rahmen der Gesamthandlung passen, sondern immer auf die letzten Bühnenereignisse in ihrer Weise Bezug nehmen. — An vereinzelten Stellen sprach der Chor kurz auch von sich. In mehreren Liedern erklingt das Motiv der Errettung, auf die das ganze Stück hinarbeitet. Ausgezeichnet ist das dritte Stasimon durch seine Kontrastwirkung.

In der

Medea

besteht ein auffallendes Verhältnis zwischen der Hauptperson und dem Chore. Diesen bilden Korintherinnen, also Stammverwandte des Königshauses. Nun ist er aber nicht diesem, sondern dessen Todfeindin Medea zugetan, er ergreift solange Partei für sie, bis sie auch noch ihre Kinder umbringen will. Es ist der Mangel an exakter Motivierung dieser weitgehenden Zuneigung des Chors getadelt worden[1]. Und wirklich erscheint eine überzeugende Begründung notwendig, weil der Chor nicht bei Bezeugungen seines Mitleids stehen bleibt, sondern durch sein Schweigen ihre grausigen Pläne, den Mord an seinem Herrscherhaus, unterstützt. Ja, er gedenkt der Prinzessin erst spät, des Königs überhaupt nicht. Es war freilich bei der alles überragenden Gestalt Medeas klar, daß ihr und nicht dem neben ihr verschwindenden Gegenspiel (die Prinzessin hat nicht einmal einen Namen) der Chor beigegeben wurde. Wenn aber also der Chor mit Medea gehen muß, könnte er nicht trotzdem Mitleid und Worte für sein Herrscherhaus haben? Wir begegnen hier einer Eigenart des euripideischen Chors, die uns das Verhalten des Medeachores wenigstens äußerlich — aber nicht psychologisch — erklärlich macht. Der euripideische Chor teilt seine Sympathien nicht gleichzeitig unter mehrere Personen, er befaßt sich jeweils mit einer Person (solange sie im Mittelpunkte steht) und mit dieser ausschließlich. Wir verweisen auf die Bemerkungen weiter unten zu Hippolyt und Andromache. So ist der Chor hier mit Medea beschäftigt, durch das ganze Stück hindurch. Zu Gefühlen für andere Personen ist kein Raum.

---

[1] Bergk, III, 513.

Parodos (V. 131—213). Schon der kommatische[1] Charakter des Einzugsliedes zeugt davon, daß der Chor sich sofort bei seinem Auftreten mit den Vorgängen an und hinter der Skene befaßt. Er erscheint durch Medeas Klagen und Gestöhn angelockt; er will der Armen helfen, Feindschaft gegen Iason spricht aus seinen Worten (V. 155 ff.). Aber trotz aller Sympathie ist der Chor nicht eins mit Medea im Fühlen und Denken. Ihren wühlenden Schmerz vermag er nicht zu begreifen; über solch ein eheliches Unglück, wie es die Fremde betroffen hat, vermöchte er sich leichter hinwegzusetzen, die Verlassene muß sich *ματαία* (V. 152) nennen lassen. Als sich Medea noch immer nicht beruhigt, läßt er sie herausrufen, um ihr Trost zu spenden und ein Unheil, das er schon hier ahnt (V. 183), zu verhüten. Medea erscheint auch wirklich. So leitet die Parodos direkt zum Epeisodion über.

1. Stasimon (V. 410—445). Medea klagt über die traurige Lage ihres ganzen Geschlechts und besonders ihr eigenes schweres Unglück. Was der Chor schon ahnte, bestätigt sich: Medea sinnt auf Rache und erbittet dazu die Verschwiegenheit des Chors. Dieser hat nun mit einem Male seine Absicht, Medea zu besänftigen und zu beschwichtigen, aufgegeben:

V. 267 f. *ἐνδίκως . . . ἐκτείσῃ πόσιν,*
Μήδεια. πενθεῖν δ'οὕ σε θαυμάζω τύχας.

Schnell ist er zu der Überzeugung gekommen, daß Medeas Los doch viel, viel elender ist als sein eigenes und als er

[1] Die eigentlichen Kommoi und Wechselgesänge durften bei unserer Untersuchung wegfallen, da sie keine Schwierigkeiten bieten. Die *κομμοί* sind selbst ein Teil der Handlung, die während ihres Vortrages fortschreitet, sind die „lyrische Steigerung des Dialogs" (O. Müller, Ausg. v. Aisch. Eumen., S. 84). Die Beteiligung der Schauspieler gewährleistet die engste Verbindung mit der Handlung. Es verdient vielleicht Beachtung, daß alle *κομμοί* bis einschließlich der taur. Iph. wirklich das sind, was der Name sagt: Klagen. Erst dann wird diese Form des Dialogs auch auf Gespräche andern Inhalts angewandt. — Die Wechselgesänge bieten nichts, was nicht auch die Stasima zeigten. Sie haben alle die natürlichste Verknüpfung und Beziehung. Das ist nicht verwunderlich, denn diese Lieder werden nicht unter einem äußeren Zwange eingefügt, um Abschnitte der Handlung zu markieren, sondern es ist im Gegenteil ihr ausgesprochener Zweck, Höhepunkte der Handlung durch die Macht der Musik stärker herauszuarbeiten, als es den gesprochenen Jamben möglich wäre.

anfänglich ahnte. Von nun an ist die Kolcherin der vollen Sympathie der Frauen gewiß, sie werden ihre Pläne nicht durchkreuzen.

Kreon verweist die lästige Fremde des Landes. Durch Verstellung erlangt sie aber noch die Frist eines Tages zugebilligt. Nun entdeckt Medea dem Chore ihre Absichten: sie will an der Königsfamilie und an Iason blutige Rache nehmen. Nur das Wie? steht bei ihr noch nicht fest. Frohlockend schließt sie mit dem Bekenntnis (V. 407 ff.):

πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν
γυναῖκες, ἐς μὲν ἔσθλ' ἀμηχανώταται,
κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται.

Aber diese letzten Worte fordern den entschiedenen Widerspruch der Chores heraus. Denn wenn irgend etwas, so hat ihm das Geschick Medeas gezeigt: nicht die Weiber sind nichtswürdig, verschlagen, sondern die Männer. Beweis sind die Grausamkeit eines Kreon, die Untreue eines Iason. Solche und ähnliche Makel hatte man bisher dem weiblichen Geschlechte zugeschoben, zuschieben dürfen, weil der Frau die künstlerische, im besonderen die dichterische Begabung, durch die sie sich hätte rechtfertigen können, fehlte. Doch von nun an soll die Frau nicht mehr herabgesetzt werden. Mit einem Male treten an Medea die Vorzüge des Weibes klar zu Tage: Schlauheit, Mut, Willenskraft. Die alten Vorurteile müssen schwinden, nicht mehr von den Untugenden der Weiber, sondern von Verschlagenheit und Eigennutz der Männer wird man singen, die Vorzüge der Frau aber, solange verkannt, werden klar ans Licht treten.

Eins freilich vergißt der Chor darüber, will er vergessen. Was er hier den Männern vorwirft, kommt nicht auf gegenüber dem grauenvollen Plane, den Medea jetzt eben schmiedet[1]. Und doch findet er kein Wort der Entrüstung, hat er kein Fünkchen Mitgefühl für sein Königshaus. Über diese auffallende Erscheinung sprachen wir oben schon.

---

[1] v. Wilamowitz, Griech. Trag. III[3], S. 189 weist darauf hin, daß dieser Gegensatz von Wort und Tat dem Euripides besonders gefallen haben muß, da er ihn ganz ähnlich Ion 1090 ff. anwendet.

Dafür wendet sich der Chor in der zweiten Hälfte Medeas Leiden zu; er gedenkt ihrer Verbannung — diese hatte der erste Teil des Epeisodions gebracht — die der Kinder übergeht er. Deren Geschick tritt also ebenfalls vorläufig für den Chor noch ganz hinter Medea zurück. — Vers 439f. zielt offensichtlich auf Iason (und Kreon) und ist im Zusammenhange untadelig. Der Athener verstand sie aber bei der Aufführung zugleich anders, er sah darin auch eine Anspielung auf den Beginn des peloponnesischen Krieges, der in demselben Frühjahr ausbrach, in dem unsere Tragödie aufgeführt wurde[1].

Das Lied mit seinen beiden Teilen, dem vorangestellten allgemeinen und dem nachfolgenden besonderen, die in Wechselwirkung zueinander stehen, ähnelt in dieser Komposition dem schon behandelten dritten Stasimon der Alkestis (siehe S. 17).

2. Stasimon (V. 627—662). Im zweiten Epeisodion schreitet die Handlung nicht vorwärts, es bringt die haßerfüllte Auseinandersetzung Medeas mit Iason. Wir erwarten also auch nicht, daß das Lied sich inhaltlich vom vorhergehenden bedeutend unterscheidet. Auch aus diesem Liede spricht Mitleid und Erbarmen mit der vertriebenen, heimatlosen Medea. Und doch können wir die beiden Standlieder nicht einfach miteinander vertauschen, weil eben doch die Vorgänge des Epeisodions auf dieses Lied wirken. Im zweiten Teil des vorangehenden Gesanges gab der Chor mehr nur eine referierende Aufzählung der Schicksalsschläge, die Medea treffen. Ganz anders nun. Jetzt weiß er es nicht mehr vom Hörensagen, jetzt hat er zum ersten Male Iason gehört und erkannt, jetzt hat er persönlich erlebt, wie erschreckend egoistisch, kalt berechnend dieser Mann ist. V. 652: *εἴδομεν, οὐκ ἐξ ἑτέρων μῦθον ἔχω φράσασθαι· κτἑ.* Da wächst in seinen Augen die Macht des Leides, er referiert nicht mehr, sondern in innerer Anteilnahme fühlt er sich unwillkürlich in Medeas Lage versetzt und kostet die fremde Not durch (2. Strophe). So wird auch dieses Stasimon nur nach diesem Akte möglich.

[1] Wecklein, zur Stelle, erinnert an Thuk. III, 82 und Eur. Iph. Aul. V. 1089ff.

An allem Unheil ist Medeas glühende Liebe zu Iason schuld[1]. Diese Überzeugung gibt Anlaß zu den allgemeinen Betrachtungen und persönlichen Wünschen des ersten Strophenpaares. Das Lied in seiner völligen, abgerundeten Einheit tritt, was die Komposition anlangt, dem voraufgehenden zur Seite.

Am Ende (V. 659ff.) versichert der Chor Medea nochmals seines Hasses gegen den treulosen Gemahl und gibt mit den nämlichen Worten zugleich das Versprechen eigener Treue.

Wie das dritte Stasimon der Alkestis, so leitet auch unser Lied unmerklich zur nächsten Szene über. *σὲ γὰρ οὐ πόλις, οὐ φίλων τις ᾤκτισεν παθοῦσαν* . . . singt der Chor, und sogleich kommt Aigeus als Freund, Athen wird die Stadt, die sich der Verlassenen erbarmt. Als Medea nun aller Sorge um ihre Zukunft ledig ist, verrät sie, mit welch teuflischen Mitteln sie sich an der Königsfamilie rächen wird. Und noch ein Neues kommt hinzu: sie will auch ihre Kinder umbringen, nur um Iason im Innersten zu treffen.

3. Stasimon (V. 824—865). Dieses scheußliche Vorhaben erregt den Chor aufs heftigste, läßt ihn das folgende Lied singen. Wie kann eine Mutter ihr Liebstes hinschlachten, und wie kann ein Weib, durch so ein Verbrechen gezeichnet, Aufnahme fordern unter reinen Menschen, in dem heiligen Athen? Das ist der Sinn des Lieds, und das sind die Gedanken, die der Chor schnell durchdenkt, ehe er beginnt. Aber in dieser Folge trägt er sie nicht vor. Bei dem letzten Gedanken, dem an seine Vaterstadt, bleibt Dichter und attischer Bürgerchor haften, sie brechen in eine begeisterte Verherrlichung dieses gesegneten Stückes Erde aus, werden so hingerissen, daß dieser Preis die ganze erste Hälfte des Gesanges ausfüllt. Die beiden Strophen sind, so könnte man sagen, eine breite Ausführung des Verses 846f. Es ist nicht zu leugnen: sie unterbrechen die Stimmung der Szene. Wir erwarten beim Chore sofort und unvermittelt den stärksten Ausdruck des

[1] Natürlich bezieht sich der erste Teil ebenfalls auf Medea, nicht wie v. Arnim (Ausg. S. XVIII) will, auf Iason. Denn was hat der Chor mit Iason zu schaffen? Und wir sollten glauben, daß dieser Nützlichkeitskrämer von *ἔρωσι ὑπὲρ ἄγαν ἐλθοῦσι* entflammt sei?

Entsetzens; er wird jedoch zurückgedrängt durch einen Ausbruch stolzen Glücks und jubelnder Freude über Athen. Also finden wir hier wieder die schon beim zweiten Stasimon der Alkestis beobachtete Erscheinung: ein für den Gedankengang nebensächliches Moment wird lebhaft ergriffen, vorweggenommen und unverhältnismäßig breit ausgeführt, so daß der Leser den Faden nicht sogleich faßt. Für den attischen Hörer war es in diesem Falle nicht schwer.

Wir Modernen, die wir viel Gewicht auf strenge Durchführung und Einheitlichkeit der Charaktere legen, sind verwundert, solch ein Lob noch dazu aus dem Munde von Korintherinnen zu hören. Offenbar fühlte, wenn wir aus solcher Praxis Schlüsse ziehen dürfen, hierin (wie in vielen anderen Dingen) der athenische Zuschauer ganz anders. Im Grunde genommen bilden nicht Korintherinnen den Chor (nichts kennzeichnet sie als solche), sondern Griechinnen oder Frauen schlechthin. Wir können also vorläufig bemerken: Der Dichter legt keinen Wert darauf, die Rolle des Chors, die er ihm im Rahmen des Ganzen zuteilt, streng durchzuführen, sein *ἦθος* gewissenhaft durchzubilden; der Chor ist nicht in dem Maße Person und Rolle, wie die Figuren der Handlung, er ist zu Zeiten nur mehr technischer Bestandteil des Dramas. In anderen Dramen machen wir dieselbe Beobachtung.

Um so weniger wird der Athener gerade an unsrer Partie Anstoß genommen haben, als es ein Lob seiner gefeierten Vaterstadt ist, das unsere Illusion stört. Im Vorübergehen ein Wort zum Preise der Heimat zu sagen, die Gelegenheit dazu läßt sich Euripides nicht entgehen. Schon im ersten Stasimon der Alkestis sagt der Chor nicht einfach *Ἀθῆναι*, wie er *Σπάρτα* sagt, sondern seine Heimatstadt erhält die stets gern vernommenen Epitheta *λιπαραί* und *ὄλβιαι*. Das ist einerseits ehrlicher Patriotismus und andrerseits gesunder Sinn für Wirkung auf das Publikum, dessen freudiger Zustimmung der Dichter gewiß sein konnte[1].

[1] Es ist vielleicht kein Zufall, wenn der Dichter in den Chören der späteren Dramen, von Iph. Taur. 1130f. an, kein Wort mehr zum Lobe Athens hat. Er ist enttäuscht, die Heimat versteht ihn nicht, das treibt ihn schließlich in die Fremde.

Am Ende des Liedes klammert sich der Chor an die Hoffnung, Medea werde es nicht über sich bringen, ihren furchtbaren Plan zu verwirklichen — um so mächtiger wird die Wirkung sein, wenn das Unerwartete doch geschieht.

Offensichtlich tritt in diesem Gesang der Chor dadurch, daß er Medea entgegentritt und sie umzustimmen sucht, aus seiner gewohnten untätigen Stellung heraus. Er läßt nicht, wie sonst, die Handlung auf sich wirken, sondern sucht selbst einmal einen gewissen Einfluß auf sie zu gewinnen. Freilich zu einer Tat kommt es nicht, aber das Urteil v. Wilamowitz'[1], der Chor greife in die Handlung gar nicht ein, ist doch dementsprechend zu modifizieren.

4. Stasimon (V. 976—1001). Die Rache an Iason und am Königshaus wird ins Werk gesetzt.

Das Lied ist ein „illustrierendes" Chorlied (der Ausdruck stammt von A. Rahm). Diejenige Handlung, die sich eben abgespielt hat, wird ignoriert; das Lied knüpft vielmehr an die Handlung an, die jetzt eben vor sich geht (2. Strophe) oder sehr bald vor sich gehen soll (1. Strophenpaar). Vor ihr tritt das, was eben dargestellt wurde, völlig zurück. Die Handlung ruht also während derartiger Lieder nicht, sie wird vom Chorgesang begleitet. Die Phantasie des Zuschauers, der (meist) nicht Zeuge des Geschehnisses sein kann, wird durch die Erzählung der Einzelheiten (wie hier im 1. Strophenpaar) so lebhaft beschäftigt, daß er den Vorgang selbst zu schauen glaubt. Das, was der Zuschauer nicht selbst mit eignen Augen sehen kann, so deutlich zu gestalten, daß es ihm zum Erlebnis wird, ist die Aufgabe der illustrierenden Lieder.

Exodos. Medea ringt sich den schweren Entschluß ab, das Blut ihrer Kinder zu vergießen. Der Widerstreit der Gefühle, der Kampf zwischen inniger Liebe und tödlichem Haß ist für den Chorführer der Anlaß zu dem auffälligen anapästischen *χορικόν* (V. 1081—1115), dessen Inhalt für unser Gefühl anstößig ist. Denn an dieser Stelle voll heißer Leidenschaft erwarten wir etwas viel Höheres als frostige Betrachtungen über Glück und Fluch des Kindersegens. Dazu kommt noch, daß das

[1] Griech. Trag. III[3], 190.

Wesentliche (daß nämlich bisweilen die Eltern sich gezwungen sehen, mit eigner Hand ihre Kinder, die sie erst mit liebender Sorgfalt aufgezogen haben, umzubringen), dabei übersehen wird. Nur eine Stelle findet sich, die sich jedoch nur entfernt mit unsrer vergleichen läßt: Alk. V. 238ff. Aber diese ist kürzer und vor allem der Situation viel angemessener. Was wollen unsere Verse? Ein äußrer Zwang, hier eine Chorpartie einzufügen, etwa um eine Pause der Handlung auszufüllen, lag nicht vor. Wir müssen wohl zu dem Urteile kommen, daß der Dichter damit hat ein Moment der Ruhe in wilder Leidenschaft gewinnen wollen und daß er und sein Publikum auch den Inhalt nicht als störend empfanden. Wir fühlen hier anders. Auch der Anfang dieser Partie, worin sich die Frauen wegen ihrer geistigen Beschäftigungen entschuldigen, ist für uns geschraubt. Wir wünschten nur, sie hätten über geistvollere Fragen gegrübelt[1]. Bemerkenswert ist jedoch, daß auch hier der Chor zugibt, in den Gaben des Verstandes sich mit den Männern nicht messen zu können.

Der König ist mit seiner Tochter jämmerlich zu Grunde gegangen, jetzt muß das Blut der Kinder fließen. Wieder wird vom Chore — mit vollem Rechte — der Untergang seines Herrscherhauses übergangen, viel stärker wirkt die wuchtige Handlung, die sich eben im Hause abspielt. Eine kurze Pause schwülen Harrens, von Schauder gepackt sendet der Chor ein Gebet zu den Ahnen der Mörderin[2], dann ertönt das klägliche Geschrei aus dem Haus; der Chor begleitet die Handlung drinnen. Als wieder Ruhe eingekehrt ist, sammelt sich der Chor zu Reflexionen, er sucht Beispiele aus dem Mythus, um einen Maßstab für die Größe des Verbrechens zu gewinnen. Er findet aber nur eine Tat, die dieser an die Seite zu stellen wäre: die der Ino. Und doch sind beide nicht zu vergleichen. Ino verging sich an ihrem Blute nicht mit Vorbedacht, sondern von Wahnsinn umdüstert, und sie wagte ihr Verbrechen durch einen freiwilligen Tod zu sühnen. Medea jedoch handelt mit kühler Berechnung und lebt doch weiter.

[1] Siehe dazu v. Arnim, Ausg. S. XXIII.

[2] Helios greift auch wirklich ein, allerdings erst als der Mord geschehen ist, er sendet seinen Wagen.

So dient dieser Teil des Liedes dazu, die grausige Tat noch gräßlicher und schrecklicher erscheinen zu lassen, sie ist „beispiellos."

Mit der Abfahrt der Medea endet das Stück. —

Mit alledem jedoch, was wir über Sinn und Absicht der Lieder gesagt haben, ist ihre Wirkung noch immer nicht erschöpft. v. Wilamowitz[1] weist darauf hin, daß der Dichter in unsrer Tragödie unverkennbar das Thema der „Frauenfrage" berührt. Die Choreutinnen sprechen öfters von ihrem Ruf, ihrer Stellung und ihrer Begabung[2]. Medea, dem verstandesklaren Barbarenweibe, der kühnen, rücksichts- und erbarmungslosen Verteidigerin ihrer geschmälerten Rechte und verletzten Würde, der grausamen Rächerin der gebrochenen Ehe, der Ehe, die ihr ein großes Besitztum war (V. 1368), stellt Euripides das Durchschnittsweib, vor allem die Frauen seines Vaterlandes gegenüber, die einerseits gern zugeben, daß ihre Begabung nur gering ist, daß nur selten ein Weib sich darin mit den Männern messen kann (V. 1087 f.) — darauf sind sie dann sehr stolz (V. 410 ff.) — daß sie vor allem keine dichterische Veranlagung besitzen (V. 423, 1085) und die sich andrerseits leichter über die Untreue des Gemahls hinwegsetzen könnten (V. 155 ff.). So sind Parodos, 1. Stasimon und das *χορικόν* 1081 ff. durch einen Leitgedanken verbunden. Und dieser Leitgedanke liegt nicht etwa vom Inhalte der Handlung ab, vielmehr erreicht der Dichter durch diese Kontrastierung von Heldin und Chor, daß der einzigartige Charakter jener nur noch um so klarer und markanter herausgearbeitet erscheint.

[1] Griech. Trag. III[3], S. 187 f.

[2] Siehe Ivo Bruns, „Frauenemanzipation in Athen" (Vorträge u. Aufs. München 1905), S. 163 ff. Ich vermag jedoch nicht mit ihm im Chor die „Elite von philosophisch spekulierenden und musisch gebildeten Frauen" zu sehen. Dem widerspricht die Parodos und wohl auch der kümmerliche Inhalt des Rezitativs 1081 ff. Bruns gelangt zu dieser Ansicht nur durch ungerechtfertigte Kombination aller Lieder. Ferner *ἡμῖν* Vers 1085 heißt nicht uns, dem Chore, sondern uns Frauen. Bruns scheint zu übersehen, daß diese Frauen erst durch Medeas überragende Natur aufgerüttelt werden, daß erst deren Not und Aufraffung den kräftigen Anstoß zu den überschwenglichen Gefühlen und Erwartungen des ersten Stasimons gibt.

Hippolytos.

Die Rolle des Chors spielen verheiratete Frauen Troezens, die Phaedra aufrichtig zugetan sind. Es darf keinen Anstoß erregen, daß der Chor nicht für die Unschuld Hippolyts eintritt, sondern im Gegenteil, um nicht die Wahrheit sagen zu müssen, noch zu einer Lüge seine Zuflucht nimmt (V. 804/5). Bei anderem Verhalten nämlich fiele die ganze Handlung in sich zusammen. Wir müssen vergessen, daß in diesen Szenen ein Zeuge, eben der Chor, anwesend ist. Kommt es doch auch Hippolyt nicht einmal in seiner Todesnot in den Sinn (V. 1074ff.), den Chor als Zeugen für seine Reinheit anzurufen.

Der Prolog enthält Aphrodites Racheplan; Hippolyts Charakter enthüllt sich in seiner Beschäftigung und seinem Betragen der Göttin und dem Diener gegenüber.

Die eigentliche Handlung hat noch nicht eingesetzt. Noch muß Hippolyts Gegenspiel, Phaedra, eingeführt werden. Das vermittelt die Parodos (V. 121—169). Der Chor erzählt, daß er von einer Freundin über den Zustand der unglücklichen Königin gehört habe[1]. Er häuft dann Vermutung auf Vermutung, um eine Erklärung für das rätselhafte Leiden der Königin zu finden, keine scheint ihm stichhaltig; der wahre Grund kommt ihm nicht entfernt in den Sinn. So beschwichtigt er seine Besorgnis: kein gefährliches seelisches Leiden hat Phaedra heimgesucht, sie duldet nur mit so viel anderen Frauen, eine freundliche Göttin wird ihr gnädig beistehen — und doch soll der Chor bald erschaudern, wenn er die wahre Ursache des Übels erfährt. Durch diesen Kunstgriff, die Erwartung herabzustimmen, erreicht der Dichter, daß die Wucht der Tatsachen um so eindrucksvoller auf Chor und Zuschauer wirkt.

---

[1] Rahm (S. 29, Anm. 1 und S. 35, Anm. 1) irrt, wenn er diese Parodos dem „mittleren Typus“ zurechnet und meint, die erste Strophe entnehme den Anknüpfungspunkt der Sphäre, „aus der der Chor eben kommt“, das übrige „aus der, in die er durch das Betreten der Orchestra in diesem Augenblicke versetzt ist“. Denn das, was der Chor in der ersten Strophe erzählt, kann nicht zum Inhalt eines Liedes werden, hat keinen selbständigen Stimmungsgehalt. Der Dichter führt hier nur weiter aus, was er Med. V. 131 und 135 mit wenig Worten abtut. — Genau so die Parodos der Helena.

Die Parodos leitet direkt zu den folgenden Szenen über, welche die Fragen des Chors beantworten.

1. Stasimon (V. 525—564). Das vor allem hat der Chor aus dem bemitleidenswerten Zustand und den klaren Worten Phaedras erkannt, daß die Liebe etwas ganz Gewaltiges ist. Denn wenn selbst eine Phaedra, die sich doch über ihr Handeln vor ihrem Verstande Rechenschaft gibt und peinlich auf die Wahrung des Anstands bedacht ist, auch dann, als sie ihre Lage klar erkennt, die Wogen der Liebesleidenschaft nicht durch Energie und Überlegung zurückzudämmen vermag, dann sind die Pfeile des Eros allerdings zu fürchten. Aus dieser Stimmung heraus, unmittelbar durch die dramatische Handlung angeregt, entsteht das Lied von der alles überwältigenden, oft verheerenden Macht der Kypris. Ein persönlicher Wunsch steht voran; so betroffen und erschrocken ist der Chor, daß er sogleich an sich denkt. Auf allgemein gehaltene Betrachtungen folgen Beispiele aus dem Mythus; durch diesen Hinweis auf Tatsachen der Geschichte (denn das ist der Mythus) soll die Wahrheit der ausgesprochenen Sätze erhärtet werden. Die zerstörende Gewalt der Liebe hat sich an Iole offenbart, als Herakles mit der Waffe um sie freite und darüber ihr Vater und ihre Brüder das Leben verloren; an der Liebe ging auch Semele zugrunde, die Zeus mit seinem Blitze treffen mußte. Zwei Frauen brachte Kypris groß Herzeleid, der einen Brand und Verwüstung, der andern gar den Tod. Das sagt der Chor und deutet damit in die Zukunft: auch an Phaedra wird die Göttin ihre schreckliche Macht erproben (der tragische Ausgang ist schon Vers 371 deutlich genug bezeichnet). Eine weitere Ausdeutung und das Aufspüren weiterer Beziehungen in diesen Beispielen ist unzulässig. Es trifft nicht zu, daß der Chor „ein Lied singt, das die Verderblichkeit der Liebe schildert, aber als Folge des Fehltritts", daß auch „der Chor erst das Verbrechen, dann den Untergang beider erwartet"[1]. Denn Herakles tötete Vater und Brüder Ioles, legte Oichalia in Asche, um überhaupt erst Iole zu gewinnen, gerade von ihrem Verhalten und ihren Empfindungen Herakles gegenüber aber

[1] So v. Wilamowitz, Griech. Trag. I[6], S. 119, Anm. 1.

wissen wir nichts. Der Chor kann also nicht das Beispiel wählen, um damit zu sagen, daß auch hier die „χάρις geleistet wurde“[1]. Zudem bieten auch sonst die Beispiele keine vollkommenen Parallelen: Hier ist Phaedra die Begehrende, dort Herakles, nicht aber das Weib, Zeus und Semele wiederum lieben beide. Solche Verschiedenheiten und Abweichungen verbieten eine Ausdeutung bis in alle Einzelheiten[2]. Ferner ist es nicht wahrscheinlich, daß der Chor auf Hippolyts Gewährung oder Absage abzielt, schon aus dem Grunde, weil er den Jüngling vorläufig noch gänzlich ignoriert; er beschäftigt sich noch völlig und ausschließlich mit Phaedra.

2. Stasimon (V. 732—775). Nachdem Phaedra durch der Amme gutgemeinte Voreiligkeit bloßgestellt ist, bleibt ihr nur ein freiwilliger Tod. Deutlich genug spricht sie in V. 728ff. aus, daß sie noch einen andern ins Verderben reißen will; wer gemeint ist, kann nicht zweifelhaft sein.

In diesem Moment höchster Spannung wird das Standlied gesungen. Phaedra geht in den Tod, auch Hippolyt wird ins sichere Verderben gerissen. Wie wird das geschehen? fragt voll Bangigkeit der Zuschauer; Beklommenheit lastet auf ihm, auf dem Chor. Unter diesem Drucke ertönt wie ein Stöhnen das Lied ungestillter Sehnsucht. Man wird deshalb nicht bestreiten dürfen[3], daß die Stimmung des ersten Strophenpaares sehr wohl an ihrem Platze ist. Es scheint aber auch unrichtig zu behaupten, daß dieser Teil nicht für diese Stelle gedichtet sei. Gewiß geht im Verlaufe der Strophen die Beziehung zur Handlung verloren, gewiß lassen sie sich als selbständiges Stück heraustrennen. Aber es liegt uns hier ein Beispiel einer spezifisch euripideischen Komposition vor, ganz wie es Medea 824ff. schon war. Den Chor packt das Grausen über das Entsetzliche, das er hier erlebt, deshalb wünscht er sich: Ach wäre ich doch hinweg von diesem Fleck Erde, wäre ich doch an Stätten, wo die Erde Freude und Segen spendet. Dieser Gedanke drängt sich dem Chore unmittelbar

---

[1] So v. Wilamowitz, Ausg. S. 210.

[2] Vgl. dazu Rahm, S. 84f. (zu Antig. 944ff.).

[3] Vgl. dagegen v. Wilamowitz, Ausg. zu dem Liede.

aus der Handlung heraus auf, und bei ihm verharrt er, von seiner eigenen Sehnsucht gefangen genommen, er spinnt ihn breit aus, so breit, daß er darüber Handlung und Anlaß zum Liede zu vergessen scheint, der logische Zusammenhang für eine Weile zerrissen ist. Damit soll nicht geleugnet sein, daß Euripides hier von seinem Persönlichsten gibt — er wäre sonst kein wahrer Dichter — aber dem soll widersprochen sein, daß er unbekümmert um sein Werk an zufälliger Stelle eigene Bekenntnisse einflicht. Es wird aus der Handlung heraus eine Stimmung geboren, die verwandte Saiten in seinem Innern mitschwingen läßt, und da ergießt sich das Lied in lyrischer Fülle.

Der zweite streng davon geschiedene Teil gehört in seinem ganzen Umfang hierher. Der Ursprung des Übels wird erörtert (2. Strophe); der Beginn der 2. Gegenstrophe erinnert mit dem *δεινᾷ Ἀφροδίτας νόσῳ* nochmals an das voraufgehende Standlied. Dann verkündet der Chor kurz Phaedras Tod. Auch diese Stelle hat den Tadel von Wilamowitz'[1] gefunden, ebenfalls zu Unrecht. Sicherlich will sich Euripides nicht damit einen Botenbericht ersparen, denn der war auch ohnehin nicht nötig. Auch begeht der Chor keine Unwahrscheinlichkeit, wenn er die Todesart errät, denn Frauen erhängen sich stets[2].

Das aber ist bemerkenswert, daß sich der Chor um Hippolyts Schicksal nicht im geringsten bekümmert; mit keinem einzigen Wort ist auf Phaedras Drohungen V. 728ff. Bezug genommen.

Dafür gehören dem Jüngling die zwei noch folgenden Standlieder allein. Wir finden also[3]: Euripides wählt zunächst einen Chor, den er dem Gegenspiel des Helden beigibt. Solange nun Phaedras Geschick im Vordergrunde steht, befaßt sich der Chor mit ihr und zwar ausschließlich. Ist aber die

[1] In der Ausgabe zu dem Liede S. 216.

[2] Anstößiger wäre dann schon Bakchen 993f. und 1014, wo der Chor von selbst weiß, daß Agaue ihrem Sohn die Kehle durchschneiden wird. Doch auch dies wird gewiß kein Zuschauer dem Dichter nachgerechnet haben.

[3] Siehe dazu oben die Bemerkungen zum Medeachor, S. 18.

Tragödie der Königin beendet, so wendet sich der Chor dem Helden zu und steht zu ihm mit einer Innigkeit, als ob er von vornherein ihm beigesellt wäre, ohne nun aber etwa gegen Phaedra Stellung zu nehmen. Wie erst Hippolyt, so ist jetzt Phaedra vergessen. Der Chor hat es also jeweils nur mit einer Person zu tun, seine Stellungnahme ist nicht kompliziert. Hierin zeigt sich eine gewisse Blutlosigkeit des Chors. Er ist nicht als dramatische Person mit dauernden tieferen Leidenschaften für die Freunde und gegen die Feinde gefaßt, er ist mehr technischer Bestandteil des Dramas, der am Ende des Aktes die durch die jeweilige Handlung erweckte Stimmung festzuhalten hat. Diese ihm zugewiesene Rolle kann es mit sich bringen, daß er wie hier in ein und demselben Drama schlechtweg zur Gegenpartei umschwenkt.

3. Stasimon (V. 1102—1150). Der reine Jüngling ist vom verblendeten Vater verflucht und ins Elend gestoßen. Aus der wehmütigen Stimmung des Scheidens, aus dem mitleidigen Schmerz über den Verlust entspringt das Lied. Wieder ist es in der Weise komponiert, die wir bei unserm Dichter so oft antreffen: erst der zweite Teil nimmt ausdrücklich Bezug auf die Handlung; voran stehen allgemeinere Betrachtungen und persönliche Wünsche, die erst durch das Einzelerlebnis angeregt werden.

Das erste Strophenpaar enthält das Glaubensbekenntnis und die Lebensphilosophie des Chors. Die Schicksale Hippolyts bringen seinen Glauben an eine vernunftgemäße göttliche Weltregierung ins Wanken. Und er wünscht sich, von dem Unglück des Jünglings (und schließlich auch Phaedras), von Leid und Schmerz verschont zu bleiben. Jedoch was will in diesem Zusammenhange die *δόξα ἀτρεκής* und *παράσημος*? Hat etwa ungetrübte Erkenntnis oder ihr Gegenteil, Wahnglaube, die beiden Menschen ins Verderben gestürzt? Sicher nicht. Dieses Gebet um mäßige Erkenntnis ist also nicht mehr durch die Handlung angeregt, es muß aus einem anderen Grunde eingeflochten sein. Hier haben wir wirklich ein Recht, von persönlichen Bekenntnissen des Dichters zu reden. Das Lied bietet uns damit eine weitere Eigentümlichkeit euripideischer Komposition: von Gedanken, die ganz am Platze

sind, gleitet das Lied zu Gedanken ab, die diesen verwandt sind, aber durch den Zusammenhang nicht mehr gefordert werden, sogar bisweilen ihm nicht entsprechen. So wird das Glaubensbekenntnis des Chors schließlich zu dem des Dichters, und der Scholiast (zu 1102) hat am Ende doch recht: . . . *μεταφέρει δὲ τὸ πρόσωπον ἐφ' ἑαυτοῦ ὁ ποιητής* . . .

Das zweite Strophenpaar und die Epode bringen den Grund für die Zweifel und Wünsche des Chors, die Frauen betrauern von Herzen das Scheiden des liebenswürdigen, umschwärmten Jünglings so sehr, daß sie mit den Göttern hadern.

4. Stasimon (V. 1268—1282). Schon ist des unbesonnenen Vaters schrecklicher Fluch in Erfüllung gegangen, die Gefährten werden den Halbentseelten sogleich hereintragen.

Da singt der Chor ein Lied, das durch seine Kürze und den Mangel an Beziehung zur Handlung auffällt. Aber beides, Knappheit und Beziehungslosigkeit, ist mit großer Kunst gewollt. Hat der Chor bisher geschwiegen, so soll auch jetzt nicht durch ihn die verhängnisvolle Verkettung gelöst werden, viel wirkungsvoller bleibt dies Artemis vorbehalten.

Hier zeigt sich, wie sehr ein Lied am Platze sein kann, das auf die Handlung, die sich eben abspielte, keinen Bezug nimmt. Es ist nicht (wie allermeist geschieht) rückwärts, sondern vorwärts gerichtet, es verdichtet nicht nochmals die Stimmung der letzten Szenen, sondern bereitet die kommende vor. Was Aphrodite vorausgesagt, ist restlos eingetroffen, deshalb das Lied auf die Macht der Liebe. Aber schon senkt sich ein Schimmer der Versöhnung auf die Szene herab: nicht mehr von der verheerenden Gewalt der Kypris ist die Rede, wie im ersten Stasimon, sondern von der unwiderstehlichen, bezaubernden Macht. Nach dem Prolog verschwand Aphrodite, als Hippolyt mit seinen Gefährten auftrat, um Artemis zu feiern; hier aber wird eben jene Kypris gepriesen, und gleich erscheint Artemis. Groß und gewaltig ist die Macht der Liebesgöttin, die unschuldige Menschen zertritt — ist aber die der keuschen Jägerin nicht noch größer, die Balsam in die Wunden träufelt, welche jene geschlagen hat, die Vater und Sohn versöhnen, die so milde trösten kann?

In der

Andromache

ähnelt das Verhältnis von Heldin und Chor dem in der Medea. In beiden Stücken ist ein Barbarenweib nach Griechenland gebracht worden, wird aber dann von Gliedern des Königshauses verfolgt, in beiden Dramen besteht der Chor aus einheimischen, verheirateten Frauen, die sich der verfolgten Heldin annehmen. Aber hier beginnt der Unterschied. Die Korintherinnen bekunden eine beinahe unverständliche Zuneigung zu Medea, unterstützen durch ihre Verschwiegenheit deren Pläne und kehren sich erst dann von ihr ab, als sie auch noch ihre Kinder hinschlachtet. Die Phthierinnen aber wagen, als ihre rohe Königin kommt, nicht einmal, ihr Mitgefühl mit Andromache laut zu äußern. Andromache nämlich, die im Gegensatz zu Medea weich, furchtsam und schwach ist, befindet sich in einer so verzweifelten Lage, daß ihr eine tätige Hilfe des Chors willkommen sein müßte. Im Grunde sind die Korintherinnen nicht entschlossener und energischer als ihre Landsmänninnen von Phthia, aber die Leidenschaft und Tatkraft einer Medea reißt sie mit fort, während eine Andromache so mächtig auf den Chor nicht wirken kann. Er versagt also, wie wir schon aus der

Parodos (V. 117—146) erkennen. Da tritt er auf: *εἴ τί σοι δυναίμην ἄκος τῶν δυσλύτων πόνων τεμεῖν.* Aber worin besteht dies Heilmittel? Er rät der Bedrängten, allen Widerstand aufzugeben und sich ins Unvermeidliche zu fügen. Die Parodos stellt uns die Verlassenheit und verzweifelte Lage der Andromache vor Augen und charakterisiert, durch die Angst des Chores, die hämische und brutale Hermione schon ehe sie auftritt.

Durch den Hinweis auf die herankommende Hermione am Ende wird die folgende Szene unmittelbar ans Lied angeschlossen.

1. Stasimon (V. 274—308). Andromache soll für ihre schonungslose Offenheit gegen Hermione gestraft und gezwungen werden, den Altar zu verlassen.

Das Lied muß trotz des abliegenden Inhalts irgendwie mit der Handlung zusammenhängen, darauf deutet das *ἄρα* des Verses 274. Und es hängt mit ihr zusammen, aber es wirkt

nicht der ganze Verlauf der Handlung in seinen Einzelheiten auf den Chor, so daß er sich im Liede widerspiegelte, sondern der Chor nimmt daraus einen einzelnen Gedanken, zieht daraus die Summe: „Ein schweres Leid hat hier Andromache von neuem betroffen", und diesen Gedanken spinnt er nun in der uns bereits bekannten Art weiter fort, ohne fernerhin auf die Handlung Bezug zu nehmen: andre große Leiden stehen mit diesem in Zusammenhang; welches ist ihre Wurzel? Paris. So entsteht das Lied mit dem Beginn: *ἦ μεγάλων ἀχέων ἆρ' ὑπῆρξεν . . .*, ein echter *περίπατος*, wie Aristophanes[1] solche Lieder nennt.

Es fügt sich dabei, daß am Ende der Chor nochmals auf Andromache zurückkommt; aber auch da berührt er mit wenig Worten nur allgemein ihre Lage, auch hier wird auf die eigentliche Handlung des Aktes kein Bezug genommen (V. 302 f.).

2. Stasimon (V. 464—493). Dem tückischen Menelaos, der sich in Abwesenheit des Neoptolemos anmaßt, hier gebieten zu können, ist es durch niederträchtige Verschlagenheit gelungen, zugleich Andromache und ihr Söhnchen Molottos in seine Gewalt zu bringen. Wie wirkt das auf den Chor? Er wagt Hermione die schwersten Vorwürfe zu machen, daß sie grausam gegen das Kebsweib ihres Gemahls vorgeht. Also die Eifersucht ist schuld an dem Blutvergießen. Und diesen Gedanken „Eifersucht" hält der Chor als Stichwort fest und führt ihn breit aus, ehe er in der Schlußstrophe auf die Handlung zurückgreift. Von der Eifersucht in der Ehe wird ausgegangen, den *δίδυμα λέκτρα*, die schon in der Parodos V. 123 f. erwähnt wurden. Dann wird übergegangen zu den Schäden einer uneinheitlichen Staatsregierung, von da zu dem Zank, der unter zwei konkurrierenden Dichtern entstehen muß; zum Schluß ein Beispiel aus dem praktischen Leben: Einer soll Steuermann sein! Vers 483/5 formuliert nochmals kurz die sich daraus ergebende Lehre.

Wieder haben wir also hier die schon oft beobachtete Erscheinung, daß Euripides von einem einzelnen Gedanken, den er aus der Handlung aufgreift, ausgeht, ihn unbekümmert

[1] Frösche, V. 942.

um den Zusammenhang weiter verfolgt und ausspinnt. Mit einem Rucke kehrt er dann zur Handlung zurück: V. 486 *ἔδειξεν ἡ Λάκαινα* ... Sie hat (im Akte) bewiesen, daß Eifersucht in allen Lagen Verderben bringt.

Daß Euripides auch von Dichtern ein Beispiel anführt, darin darf man wohl den Niederschlag eines persönlichen Erlebnisses sehen. Dies ist aber bei der Kürze und in diesem Zusammenhange nicht aufdringlich vorgebracht.

Mit Vers 492f. deutet der Chor in die Zukunft; der Umschlag in Hermiones Stimmung und Lage (siehe Vers 802ff.) wird vorbereitet.

3. Stasimon (V. 766—801). Der folgende Akt bringt Andromaches und Molottos' Errettung durch Peleus. Infolgedessen beherrscht die Gestalt des greisen Königs das Gefühl des Chors. Weil der Adlige[1] den Bedrängten beistehen kann und sich durch diese Menschlichkeit Ruhm und Ehre erwirbt, möchten diese unbedeutenden Frauen am liebsten ebenfalls aus vornehmem, vermögenden Hause stammen.

Freilich, mächtig ist auch der brutale Menelaos, aber an ihm ist offenbar geworden, daß Macht und Reichtum nicht genügen. Die rechtliche Gesinnung verleiht erst den vollen Wert, auf Gerechtigkeit soll sich die Macht in Familie und Haus gründen. In dem Strophenpaar werden so, ohne mit Namen genannt zu werden, Peleus, der ein menschenfreundliches Werk vollbringt, und Menelaos, der nur einen Erfolg ohne Dauer erringt, kontrastiert. — Aber die rein menschlichen Tugenden sind nicht die einzigen, auf die Peleus stolz sein kann, er ist ebenso herrlich als Kriegsheld.

Es ist bekannt, daß „Andromache" ein gegen die Spartaner gerichtetes Tendenzstück ist. Mit Menelaos will Euripides die Feinde seiner Vaterstadt treffen, auch in diesem Liede. Aber die Polemik fällt doch nicht aus dem Rahmen des Stückes heraus, da die Gegenstrophe auch dann vollkommen am Platze ist, wenn wir alle politische Tendenz ausschalten. Bemerkenswert ist auch, daß der Dichter die Lyrik nicht zu derb gehässigen Ausfällen benutzt, sondern weise

[1] Die Strophe geht auf Peleus, nicht auf Andromache, wie einige Scholiasten wollen (zu V. 766).

Maß hält und damit das religiöse Lied nicht entweiht; im Dialog geht er jedenfalls viel weiter[1].

4. Stasimon (V. 1009—1046). Andromaches Befreiung ist vollendet, aber noch nicht das Stück: Hermione soll noch gerettet werden. Um das zu ermöglichen, wird überraschend Orest eingeführt, Neoptolemos in Delphi ermordet. Bisher hatte der Chor sich mit Andromache beschäftigt, allerdings ohne starke Sympathie, und zum Teil recht scharf (2. Stasimon) gegen Hermione Stellung genommen. Nachdem nun die Handlung wechselt, ändert er mit einem Male seine Stellung. Hermione ist verlassen, die Angst peinigt sie, ein widriges Geschick hat ihr die Ehe mit Orest, in der sie glücklicher geworden wäre, versagt. Also wird ihr von demselben Chor, der sie eben noch streng verurteilte, Trost zugesprochen. Wieder zeigt sich hier wie im Hippolyt[2]: der Chor ist nicht Person mit einer ausgesprochenen Parteistellung, die er von Anfang bis Ende behauptete, sondern er ist ein technischer Bestandteil der Tragödie, der am Aktende in Tätigkeit tritt. Das Lied ist dieser Szene angemessen. Allerdings ist der Trost der übliche und sehr allgemein:

V. 1041ff: *οὐχὶ σοὶ μόνᾳ*
δύσφρονες ἐπέπεσον, οὐ φίλοισι, λῦπαι,

auch vielen andern brachte der Krieg Leid. Die Beispiele werden nun gehäuft, durch Orests Erzählung und Klagen wird die Erinnerung an all die Schrecken des Kriegs wachgerufen, einiges sogar aus Orests Rede wiederholt: dessen Muttermord (Vers 977f.—1028ff.), der Verlust Hermiones (Vers 966ff.—1039ff.).

Alle Lieder der „Andromache" sind am Platze, doch in der Innigkeit der Verbindung reichen sie nicht mehr an die Gesänge der Alkestis, Medea, des Hippolytos heran. Vielmehr treten hier charakteristische Züge der euripideischen Liedbehandlung besonders stark hervor, der Dichter hat hier von der frei fortschreitenden Kompositionsweise reichlichsten Gebrauch gemacht.

---

[1] Vgl. dazu v. Wilamowitz, Griech. Trag. III, 270, Anm. 1.

[2] Siehe Seite 30f.

Die Dramen, die hier zur ersten Gruppe zusammengestellt sind — sie gehören zu den ältesten der uns erhaltenen — konnten wegen eines gemeinsamen Merkmals für unsere Betrachtung vereinigt werden. Der Chor spielt nur eine bescheidene Rolle und tritt damit völlig hinter den Personen der Handlung zurück. Er beschränkt sich auf das allgemeine Zuschauen und die gemütliche Teilnahme an Freud und Leid. Diesem Verhalten entsprechen auch die einzelnen Lieder. Ihre Verknüpfung ist die natürlichste und engste, sie sind *ἀκόλουθα τῇ ὑποθέσει* ganz im Sinne jener Scholiasten. Ihre inhaltliche Beziehung zum Akte ist einfach und liegt meist klar zu Tage. Es ist nicht die Aufgabe des Liedes, die Handlung zu registrieren oder sie weiterzuführen; der Chor klagt mit den Trauernden, jubelt mit den Glücklichen; es ist seine Bestimmung, die eindrucksvollen Momente der Handlung festzuhalten und der Stimmung des Augenblicks durch die Macht des Gesanges nachhaltigeren Ausdruck zu verleihen. Der Chor ist also im Gange der Entwicklung zum *ὑποκριτής*, d. i. Antworter geworden, er spiegelt die durch die Handlung erregten Gefühle wider.

Striche man den Chor aus diesen Stücken, so würde man zwar manche Schönheit vernichten, aber die Handlung würde desungeachtet denselben Lauf nehmen.

II. Gruppe.

Der Chor ist an der Handlung mitbeteiligt.

Eine zweite Gruppe tritt zu der ersten in einen teils stärkeren, teils schwächeren Gegensatz. Hier übt der Chor nicht mehr die gleiche untätige Zurückhaltung, sondern mischt sich bald mehr, bald weniger in die Handlung ein.

Ganz für sich steht der

Ion.

Den Chor bilden Dienerinnen der Kreusa. Sie sind so überzeugte Athenerinnen, daß sie den fremdbürtigen Xuthos mit Haß und Verachtung verfolgen und streng darauf sehen,

daß sich kein Ausländer in die Bürgerschaft eindrängt oder gar zur Herrschaft gelangt. — In Kreusas Geheimnis sind sie nicht eingeweiht.

Hier bietet sich uns eine neue Art von Parodos (V. 184—237). Während des ganzen Liedes nimmt der Chor mit keinem Worte Bezug auf die entstehende Handlung, ja gerade, als er endlich von seiner Herrin erzählen will, wird er durch ihre Ankunft unterbrochen. Er tritt nur aus dem einen Grunde auf, sich die Bildwerke am Tempel zu besehen (V. 233ff.). Mit reizender Einfalt, kindlicher Freude und weiblicher Neugier lassen die Sklavinnen die Kunstwerke am Gotteshause auf sich wirken und rufen damit im Herzen des Zuschauers Empfindungen wach, die ihn beseelt haben mochten, wenn er als Theore zur heiligen Stätte gewallt war. Dann werden die Mädchen kühn genug, Ion nach dem geheimnisvollen Innern des Tempels auszufragen. — Was soll das Lied, ein markantes Beispiel für Euripides' Freude am Schildern und Aufzählen? Zur eigentlichen Handlung führt es nicht hin, aber es malt uns in seinem Hauptteile anmutig die Szenerie aus, in der wir uns befinden und das Spiel vonstatten geht. Ferner zeigt es uns Ion (wie schon die Monodie V. 82ff.) in der Erfüllung seines Amtes und führt uns endlich (wie bisher alle Parodoi) zur folgenden Szene über, indem es Ion und Kreusa miteinander in Verbindung setzt. Auf irgend eine Weise mußte der Chor mit einem Liede eingeführt werden, und es liegt an der Fabel selbst, wenn er sich in dem Augenblicke der Einführung nicht schon mit der keimenden Handlung verknüpfen kann. Denn alle Handlung beruht auf Unkenntnis, Irreführung und ungewollter Selbsttäuschung. Keine Person (Hermes natürlich ausgenommen) darf die Wirrnisse und Verwicklungen durchschauen, wenn die Handlung möglich sein soll, also auch der Chor nicht. So fügt es sich von selbst, daß er sich der entstehenden Handlung fernhält. Schließlich sei auch auf die annehmbare Deutung Hartungs[1] hingewiesen, das Lied solle dazu dienen, Kreusas Schmerz nur noch quälender erscheinen zu lassen, da die Königin beim Anblick des

[1] Eur. rest. I, S. 481.

Tempels Tränen vergießt (V. 241ff.), während sich alle anderen an seiner Schönheit erfreuen. Diese beiden Gegensätze folgen zu unmittelbar aufeinander, als daß hier keine Absicht bestehen sollte.

1. Stasimon (V. 452–508). Schon scheint es nach dem Orakel des Trophonios, als ob die heißen Wünsche Xuthos' und vor allem Kreusas in Erfüllung gehen sollten. Und damit nun auch noch Apoll ein günstiges Orakel erteilt, richtet der Chor an des Gottes Schwestern Artemis und Athene das Gebet, durch ihre Bitten zu verhindern, daß der Stamm der Erechthiden aussterbe. (Der Wunsch geht auch gewissermaßen in Erfüllung, Athene legt am Schluß Zeugnis für Ions Abstammung ab V. 1553ff.). Aus der Anrufung gerade Athenes und den folgenden Versen geht unverkennbar hervor, daß der Chor vor allem in Kreusas Interesse für sie Nachkommenschaft erfleht, damit ihr Geschlecht weiter blühe, damit sie glücklich sei, damit ihre Stadt einen rechtmäßigen Herrscher habe. Auf Xuthos also nimmt er mit keinem Worte Bezug. Um so gewaltiger wird aber daher gleich in der folgenden Szene seine Verwunderung und seine Erbitterung sein, wenn gerade Xuthos es ist, dem ein Sohn beschert wird, Kreusa aber in ihrer schönsten Hoffnung sich getäuscht sieht; um so größer wird dann sein Grimm noch werden, wenn er erfährt, daß der begünstigte Xuthos Kreusa obendrein noch hintergehen will. Jetzt nennt er die *μαντεύματα* des Gottes noch *καθαρά* (V. 470f.) — wird diese gläubige Zuversicht Bestand haben?

Dem Gebet um Kinder und dem Preise des Glückes des Kindersegens stellt die Epode das tragische Los jener erdichteten Freundin (siehe V. 330f.) gegenüber. Der Schauplatz der Begebenheit wird — echt euripideisch! — ausführlich beschrieben; der Chor kommt zu dem Schlusse, daß Götterkinder nicht glücklich sind und keinen Segen bedeuten. So bildet diese Epode ein Gegenstück zur Gegenstrophe. Dort wurden die Kinder eine *εὐδαιμονίας ἀκίνητος ἀφορμή* (V. 473) und ein *φίλον* (V. 482) genannt, hier heißt die Mutter *μελέα* (V. 503) und der Sohn *πικρῶν γάμων ὕβρις* (V. 505f.). Der Chor muß also einen Teil seiner ursprünglichen Meinung

zurücknehmen — und doch gilt im Grunde Gegenstrophe und Epode einer Person! Freilich erst am Ende wird sich der Widerspruch lösen, vorläufig gilt noch *οὐκ ἄιον εὐτυχίας μετέχειν θεόθεν τέκνα θνατοῖς.* Mit diesen Worten deutet der Chor zugleich in die Zukunft, denn Ion, Apolls Sproß, wird noch — von der eigenen Mutter — in größte Gefahr gebracht werden.

2. Stasimon (V. 676—724). Xuthos glaubt in Ion den verheißenen Sohn zu finden, nimmt ihm alle Zweifel und Bedenken und geht, ein Mahl zu rüsten. Dem Chore gebietet er strenges Stillschweigen.

Im Liede finden wir den Chor in der Gemütsverfassung, die wir nach dem ersten Stasimon erwarten mußten: er ist aufs höchste erstaunt und bestürzt, daß Xuthos es ist, dem allein ein Sohn beschert ist. Sofort ergreift er voll Mitleid für seine beleidigte Herrin Partei, Apoll wird nicht mit Vorwürfen verschont, und seine Orakel schätzt der Chor jetzt ganz anders ein (V. 681f., 685, 690). Er wittert ein unbestimmtes Unheil — in Wahrheit weist er mit dem mehrdeutigen *δειμαίνω συμφοράν, ἐφ' ὅ ποτε βάσεται* (V. 686f.) wieder, ohne es zu ahnen, in die Zukunft, auf Kreusas Anschlag.

Aus Furcht und Erbarmen mit Kreusa und Feindschaft gegen Xuthos beschließt nun der Chor, trotz des strengen Verbots des Königs, Kreusa den Betrug zu verraten (was er im folgenden Akte ausführt). Ein solches Eingreifen des Chors ist ganz einzigartig, findet sich weder bei Sophokles noch sonst bei Euripides. Der Chor ist nicht mehr *κηδευτὴς ἄπρακτος*[1], nimmt auch nicht nur aktiv an der Handlung teil (was in den euripideischen Stücken bisweilen geschieht), sondern er greift geradezu umgestaltend in die Handlung ein; aus seinem Verrat ergeben sich erst die folgenden Verwicklungen. Während wir im Hippolyt und in der Medea zugestanden, daß die Handlung in sich zusammenfiele, wenn der Chor sein Schweigen bräche, könnte sich hier umgekehrt die intrigenreiche Handlung überhaupt nicht abspielen, wenn der Chor im Schweigen verharrte. Ein Lied von größter Bedeutung für das Gefüge der Handlung, von eminenter

[1] Arist. *προβλημ.* VI, 19, 48.

Steigerung der Spannung. — Der Autochthonenstolz des Atheners, den Ion gefürchtet hatte (V. 589ff.), bricht bei den Sklavinnen durch. Der Fremdling darf nicht nach Athen gelangen, er muß sterben. Damit wird die Stimmung ausgedrückt, aus der Kreusas Mordplan hervorgeht. Wirkungsvoll schließt das Lied mit dem Namen des großen Stammherrn:

ὁ πάρος ἀρχαγὸς ὢν
Ἐρεχθεὺς ἄναξ.

3. Stasimon (V. 1048—1105). Die Dienerinnen verraten Xuthos' Treulosigkeit, Kreusa deckt ihr Geheimnis auf, der alte Sklave geht, um Ion meuchlings durch Gift zu ermorden.

Im Liede beschäftigt sich der Chor nur mit dem Anschlag, der jetzt eben ins Werk gesetzt wird. Das große Geständnis Kreusas erscheint demgegenüber, so wichtig es für den Verlauf des ganzen Stückes und für das weibliche Empfinden ist, als Episode, die der Chor ignorieren darf, da er ihre Bedeutung und Beziehung nicht ahnen kann.

Die erste Strophe kann man ein Geleitsgedicht an Persephone-Hekate nennen: der Anschlag soll gelingen, das Gift wirken. Bewußt ist deshalb *εἰνοδία θύγατερ Δάματρος* an den Anfang gestellt.

Die erste Gegenstrophe eröffnet einen neuen Gedanken, von größtem Belang für die Handlung. Es zeigt die bedeutende Rolle, die der Chor in unserer Tragödie spielt, daß er der erste ist, der ihn vorbringt. „Was soll geschehen, wenn der Anschlag mißlingt?" Der Chor bereitet auf den nochmaligen Umschlag der Handlung vor.

Bei dem Gedanken, der Plan könne fehlschlagen, verharrt noch die schwer lesbare zweite Strophe. Die Vorstellung, daß der hergelaufene Fremdling sich auch in den heiligen Kult[1] Athens eindrängen könne, ist dem Chor unerträglich.

Aus der zweiten Gegenstrophe, die sich absondert, spricht die Entrüstung über Xuthos, gegen den der Chor

[1] Ich fasse die Stelle anders auf als Murray (zu V. 1074): der *πολύμνος ὑτός* neben Demeter und Persephone (V. 1085 f.) ist Bakchos. Sie zusammen bilden die Trias der eleusinischen Gottheiten. Über die Hineinbeziehung von Eleusis siehe H. Pomtow, PWRE, IV, 2559 (unter „Delphi"); A. Körte, Ath. Mitteilungen 21 (1896), 320ff.; Foucart, Bull. d. C.H. 4 (1880), 225.

noch durch den alten Diener (V. 813ff.) besonders aufgestachelt ist. Im Inhalt und in der Situation zeigt die Strophe die größte Ähnlichkeit mit dem ersten Strophenpaar von Med. V. 410ff. Die erwiesene Schlechtigkeit der Männer gibt den Frauen Anlaß, sich auf ihre Tugend und Vortrefflichkeit etwas zugute zu tun, den schlechten Ruf, in dem sie bisher standen, als ungerecht auszuschreien — beide Male in dem Augenblicke, wo weibliche Rachsucht ein scheußliches Verbrechen begehen will, so daß uns die Behauptung (V. 1094f.):

εὐσεβίᾳ κρατοῦμεν
ἄδικον ἄροτον ἀνδρῶν

als mehr denn gewagt erscheint[1].

Der Ion tritt, was den Chor anlangt, in den stärksten Gegensatz zu den Stücken der ersten Gruppe. Dort trägt der Chor nur zur Stimmung bei, hier ist ihm eine Rolle von größter Bedeutung zugewiesen, wodurch er aufs engste mit der Handlung verknüpft wird. Keines der Stasima darf fehlen, selbst die Parodos ist nicht überflüssig, alle Lieder aber überragt das einzigartige zweite Stasimon, wo der Chor entgegen aller Theorie und sonstigen Praxis umgestaltend in die Handlung eingreift.

Es lohnt, auch die Lieder in ihrer Gesamtheit zu betrachten. Aus ihnen spricht der selbstherrliche Stolz des autochthonen Atheners, wir spüren etwas von der Gesinnung, die Ion scheut. In beinahe allen Liedern wehren sich die Sklavinnen, gerade als ob sie eingeborene Vollbürgerinnen wären, dagegen, Ausländer in die auserwählte Stadt zuzulassen, und erst recht dagegen, daß der edle Stamm der Erechthiden mit fremdem, unreinen Blute vermischt wird; siehe V. 702, 721, 1056, 1067 und 469, 724, 1058ff., 1069ff. Wir bemerken dabei, was sich ähnlich bei anderen Tragödien darbietet: Das *ἦθος* des Chores wird nicht exakt herausgearbeitet. Es kam dem Dichter nicht

[1] Mit besonderer Kunst sind die Strophenschlüsse dieses Liedes behandelt. Dem stolzen *τῶν εὐγενετᾶν Ἐρεχθειδᾶν* (1. Strophe) steht das wegwerfende *ὁ Φοίβειος ἀλάτας* (2. Strophe) gegenüber. Die Schlüsse der Gegenstrophen entsprechen denen der Strophen, dem *τῶν εὐγ. Ἐρ.* das *ἃ τῶν εὐπατριδᾶν γεγῶσ' οἴκων*, dem *ὁ Φοίβειος ἀλάτας* das *νόθον παιδὸς ἔκυρσεν.*

so sehr darauf an, den Chor zu einer scharf charakterisierten Person zu machen, zu athenischen Sklavinnen, es war ihm wichtiger, daß sie aus Athen kamen, weil er sie so zu Verkünderinnen seines freudigen Stolzes machen konnte, womit er wiederum dem Geschmack seiner Mitbürger entgegenkam.

Aus ganz anderm Grunde wie der Ion sind die

Hiketides

hier zu behandeln.

In dieser Tragödie ist der Chor wirklich einmal, wie auch in dem gleichnamigen Stück des Aischylos, Hauptperson des Stückes. Um seinetwillen geschieht alles; entfernt man ihn, so fällt die Handlung in ein Nichts zusammen. Deshalb stehen die Lieder im allerengsten Zusammenhange mit ihr; es findet sich nicht die geringste Abschweifung, keine Sentenz, keine persönliche Bemerkung des Dichters. Und doch ist diese Hauptperson vom Dichter nur stiefmütterlich behandelt. Selten nur greift der Chor in den Dialog ein, vor allem aber sind seine Stasima auffallend kurz. Jeder Tragiker vor Euripides hätte gewiß diesen Stoff, der Gelegenheit zu chorischen Glanzleistungen bot, ganz anders genützt. Euripides läßt das beiseite, selbst bei einer solchen Fabel ist ihm der Dialog das eigentliche Element des Spiels. Ferner: Aischylos hätte den Chorführer die Sache des Chors vertreten lassen. Nicht so Euripides, er stellt ihm den Adrast zur Seite. So wird schließlich dieser zur Hauptperson, und die Chorpartien können nicht nur kurz, sondern auch dürftig und inhaltsarm werden. In der zweiten Hälfte des Dramas beschränken sie sich aufs Klagen und Jammern; auch Stimmung sollen sie nicht erzeugen.

So spielt der Chor, obgleich er die treibende Kraft der Handlung ist, während des Stückes keine Rolle mehr, seine Lieder sinken zu Aktmarkierungen herab.

Im Einzelnen bleibt zu den Liedern nichts zu bemerken; was Anknüpfung und inhaltliche Beziehung anlangt, haben sie nichts Auffälliges an sich.

Die Hiketides, wahrscheinlich im Jahre 421 gedichtet, sind ein Tendenzstück. Der Dichter mahnt zum Frieden; auch aus den Liedern der beklagenswerten Mütter spricht der Überdruß

am langen, verzehrenden Kriege. Und ein *ἐγκώμιον Ἀθηνῶν* ist das Drama (so nennt es Aristophanes in der Hypothesis): auch im ersten Stasimon (V. 379f.) wird das Lob der frommen Pallasstadt als Schützerin des heiligen Rechts gesungen.

Wieder aus einem anderen Grunde wären die

Herakliden

unsrer Gruppe zuzuzählen: weil hier der Chor das athenische Volk an der Seite des Herrschers repräsentiert. Wir lassen aber dieses Stück bei unsrer Untersuchung gerechterweise außer acht, da es, wie Kirchhoff bemerkt und v. Wilamowitz[1] bewiesen hat, nur stark überarbeitet auf uns gekommen ist. Um so mehr haben wir dazu ein Recht, weil besonders die Chorpartien der Redaktion zum Opfer gefallen sind, denn „in der rücksichtslosen Entfernung oder Beschränkung der Chorpartien liegt offenbar der Schwerpunkt dieser Tätigkeit . . . Der Chor hat noch nicht 150 Verse zu singen[2]".

v. Wilamowitz hat von dem Geschick und dem Geschmack des Bearbeiters keine hohe Meinung. Aber gerade was die Chorlieder angeht, möchte ich behaupten, daß der Redaktor nicht unvorsichtig zu Werke gegangen ist, sondern das beibehalten hat, worauf es einst dem Dichter angekommen war und was Erfolg versprach. Das Drama ist ein Tendenzstück. Es betont, wie mannhaft Athen für die verfolgten Herakliden eingetreten ist. Und in allen Liedern, das erwiesenermaßen verstümmelte zweite Stasimon ausgenommen, kehrt nun der Gedanke wieder, daß Athen Recht und Frömmigkeit gegen den frevelnden Eurystheus schütze[3].

---

[1] Kirchhoff in der Ausg. z. Vers 627; v. Wilamowitz, Hermes 17 (1882), S. 337ff.

[2] v. Wilamowitz, a. a. O. S. 353.

[3] Hier sind die Stellen: V. 101ff: *εἰκὸς θεῶν ἱκτῆρας αἰδεῖσθαι . . . πότνια γὰρ Δίκα τάδ' οὐ πείσεται*, 364ff.: *θεῶν ἱκτῆρας . . . ἔλκεις*, 368: *οὐκ ἄλλο δίκαιον εἰπών· ποῦ ταῦτα καλῶς ἂν εἴη*; 756: *ἱκέτας ὑποδεχθεὶς . . .* 763: *κακὸν δέ, εἰ ξένους ἱκτῆρας παραδώσομεν*, 773: *οὐ δικαίως . . .*, 775: *ἐμᾷ ἀρετᾷ . . .*, 895: *τερπνὸν δὲ . . . φίλων εὐτυχίαν ἰδέσθαι*, 901: *ὁδὸν δίκαιον . . .*, 908: *τῶν ἀδίκων*, 925: *θυμὸς πρὸ δίκας βίαιος* (auch im Dialog V. 330, ebenso in Demophons Worten V. 254).

Also der Bearbeiter hat nicht so roh und unbedacht drauflos gestrichen, in der kümmerlichen Parodos ist trotz aller Verstümmelung die Tendenz nicht verwischt worden, ja sie hat sogar in das unechte erste Stasimon Aufnahme gefunden[1].

Noch zwei weitere Tragödien mit gleichfalls stärker hervortretendem Chor verweisen wir in diese Gruppe. War der Chor im Ion dadurch ausgezeichnet, daß er die Handlung in eine ganz neue Bahn lenkt, war er in den Hiketides sogar der Erreger und Träger der Handlung, in den Herakliden der gewichtige Repräsentant des Volkes, so ist er auch in den Bakchen und im Kyklops nicht auf das rein Gefühlsmäßige beschränkt; er ist hier um deswillen an der Handlung persönlich stark interessiert, weil schon äußerlich sein Geschick vom Verlauf der Handlung bestimmt wird. Bewirkt wird diese innere Abhängigkeit seiner Schicksale dadurch, daß diese mit denen einer Person innig verbunden werden. Mit Dionysos schweben die Bakchen in Gefahr, mit Odysseus eröffnet sich auch den Satyrn Aussicht auf Rettung.

Die

Bakchen.

Die letzte Tragödie des Dichters führt den Namen vom Chor, lydischen Frauen vom Tmolos, die dem Dionysos, den sie freilich nur für einen Propheten und Herold dieses Gottes halten, gefolgt sind und ihn schwärmend begleiten. Greift er auch nicht selbsttätig in die Handlung ein, so gibt er doch nicht mit Unrecht der Tragödie ihren Namen. Er steht nicht als nur mitfühlender Zuschauer neben der Handlung, sondern von seinem Gott ergriffen wirbt er für ihn, teilt er mit ihm die Gefahren. Gerade dadurch, daß er den Gott nicht erkennt, ihn für geringer achtet als er in Wahrheit ist, hebt er sich an Bedeutung empor. Er hält den Gott für ferne und glaubt deshalb, auf sich allein angewiesen sein um so tätigerer Herold und Verkünder sein zu müssen. Der Gott und der Chor sind die

[1] Gerade in dem strittigen ersten Standliede müssen Stellen wie V. 358 ff., 368 f., 371 f., 377 ff. aus dem echten ersten Stasimon übernommen sein, denn sie sind euripideisch, weil sie gerade nur durch den Doppelsinn, als Worte des Chors und des Dichters über seine eigene Zeit, wirken.

gemeinsamen Träger der die Handlungen vorwärts treibenden Idee. Deshalb dürfen wir hier ein stärkeres Hervortreten des persönlichen Elements beim Chore erwarten.

Parodos (V. 64—169). Auf des Gottes Gebot (V. 55ff.) beginnen die Bakchen rasend und verzückt ihr erstes Lied. Der Gott will seine Heimatstadt für seinen Kult gewinnen. Dazu soll auch das Lied in Inhalt, Stimmung und Form mitwirken. Der aufgeregte, aufreizende Gesang, die mannigfach variierten ionischen Metra, die rauschende Musik der Flöten und Handpauken, die jubelnde Lust der Gottbegeisterten muß Thebaner und Zuschauer, die hier zum Fest eben dieses Gottes versammelt sind, mit hinreißen in den orgiastischen Taumel. Und um desto sicherer das Volk Thebens zu gewinnen, singt der Bakchenchor von der Seligkeit der Geweihten, erzählt er von des Gottes erstaunlicher Geburt, ruft er ausdrücklich das Volk zur Beteiligung auf und schildert er die heiligen Geräte und die dionysische Festfeier.

1. Stasimon (V. 370—433). Anhänger und der Feind des neuen Gottes werden vorgeführt, Pentheus widersteht mit aller Macht, die Orgien sollen aufhören, die thebanischen Mänaden gefesselt, der unerkannte Dionysos gar gesteinigt werden.

Wie innerlich der Chor an der Handlung beteiligt ist, zeigt das Lied. Pentheus' Lästerung und Brutalität hat ihn jäh aus seiner Freude und Verzückung gerissen. Bestürzt über die frechen Schmähungen stößt er die Fragen hervor, nicht fassend, wie ein Mensch den großen, milden, beseligenden Gott so verblendet von sich weisen kann. Die Rache dafür wird nicht ausbleiben, dessen versichert uns der Chor (V. 386ff., 424ff.). Der Aufenthalt in dem ungastlichen Theben ist ihm mit einem Male verleidet, er sehnt sich nach Gegenden, wo er unbehelligt seinem Gott dienen kann. Mit einem Preis der Segnungen, die nur den treffen, der nach des Gottes Willen lebt, endet das Lied.

Der Gesang will aber nicht in seinem ganzen Umfange zum Wesen des Chors stimmen. Bis Vers 389 ist alles ohne Anstoß, dann aber stocken wir. Denn es ist nicht das Vergehen des Pentheus gewesen, daß er seine Gedanken auf Überweisheit, auf *μὴ θνητά* gerichtet hätte (V. 396), daß er

zu Großem nachgetrachtet hätte (*μεγάλα διώκων* V. 398). Ebensowenig können die Schlußworte der zweiten Gegenstrophe dem Chore aus dem Herzen gesprochen sein (V. 430ff.): *τὸ πλῆθος ὅ τι τὸ φαυλότερον ἐνόμισε χρῆταί τε, τόδ' ἂν δεχοίμαν.* Hier gleitet der Dichter allmählich vom Zusammenhange ab, ganz wie im Hippolytosliede V. 1102ff., es sind noch dazu hier dieselben Gedanken wie dort, die Absage an die *ἀτρεκὴς δόξα.* Wir können die Worte finden, die den Dichter zu der Abirrung verleiten: *ὁ δὲ τᾶς ἡσυχίας βίοτος* V. 389. Sie sind im Munde des Chores noch voll verständlich, durch die Ekstasis will der Rasende zur Eirene eingehen (siehe V. 419 und E. Bruhn, Ausg. zu V. 414). Aber während sie der Dichter niederschreibt, gewinnen sie für ihn einen persönlichen, weltlicheren Sinn. Und in dieser Bahn bleibt er, ohne zum Gleis der ursprünglichen Gedanken zurückzukehren. Mehr davon unten.

2. Stasimon (V. 519—575). Nach der Bestrafung des Dionys will Pentheus die Frauen des Chors verkaufen oder zu eigenen Sklavinnen nehmen.

Die Erregung und Entrüstung des Chors hat sich noch gesteigert. Es ist ihm unfaßlich, wie gerade Theben, des Dionysos Heimat, ihn von sich stoßen kann. Der brutale König, der den Chor in Fesseln schlagen will, seinen Herold schon gefangen gesetzt hat, wird mit Schmähungen überhäuft. Die Bakchen rufen den Gott in eigner Person zu Hilfe (so wird die folgende Szene vorbereitet); wo wird er jetzt weilen? fragt sich der Chor und dabei verharrt er in der ganzen Epode, breit werden die berühmten Kultstätten des Gottes aufgeführt.

3. Stasimon (V. 862—911). Der Umschwung wird angebahnt: an seiner Verblendung und Lüsternheit wird Pentheus zu Grunde gehen.

Sofort hat sich die Stimmung völlig gewandelt, Angst und Entrüstung sind der Freude und dem Gefühl der Genugtuung gewichen. Die Gedanken des Chors eilen voraus: er sieht schon die Rache an seinem verhaßten Feinde vollzogen, in einem weit ausgesponnenen Bilde vergleicht er sich mit dem Reh, das dem Netze des Jägers entflohen ist. Die schönste

Freude ist, seinen Feind besiegt zu sehen; spät, aber sicher holt die Rache des Gottes den Frevler ein. Mit Vers 893 gleitet der Gedanke wieder von der Situation ab. Das kann ein Bakchenchor nicht sagen, daß der Glaube an das Walten der Gottheit ein Ding sei, das man leicht tun — aber auch lassen könne, daß es leicht sei, Gewordenes für ewig, aus dem Brauch Hervorgegangenes für ein durch Natur Gewordenes zu halten. Und noch mehr entfernt sich die Epode. Darin wird der glücklich gepriesen, der aus des Lebens Stürmen im ruhigen Hafen gelandet ist, alle Mühsal hinter sich gelassen hat, dem seine bescheidenen Hoffnungen in Erfüllung gegangen sind, so daß er ein sorgenfreies Leben führen kann. Das Ideal, das hier aufgestellt wird, kann weder das sein, welches Pentheus verfehlt hat, noch das, welches der Chor erstrebt oder gar erreicht hat. Das steht weit ab von der Handlung und der Rolle des Chors.

4. Stasimon (V. 977—1023). Dionysos führt Pentheus zum Verderben.

Während eben die Rache am Gottesverächter durch seine eigne Mutter vollzogen wird, hetzt der Chor in grausamer Wollust die Hunde der Lyssa auf den Frevler und sieht mit geistigem Auge, wie es die eigene Mutter ist, die ihm die Kehle durchschneidet. In der arg zerstörten Gegenstrophe spricht der Chor wiederum seine Genugtuung darüber aus, daß Pentheus jetzt von der Strafe ereilt wird, und bekennt sich zu einem Leben in und mit seinem Gotte. Mit einer Anrufung des Dionysos schließt das Lied. —

Einzelne Stellen im ersten und dritten Stasimon erregten unsere besondere Aufmerksamkeit. Leise entfernt sich dort das Lied vom Zusammenhang und langt bei Gedanken an, welche die Handlung nicht fordert, sie bisweilen sogar stören. Daraus spricht ein Verlangen nach Ruhe und Frieden, ein Verzicht auf das ungestüme Ringen des Verstandes um Erkenntnis und des Willens, Übermenschliches zu erreichen. Wir können darin nur ein eingelegtes Bekenntnis des Dichters sehen. V. 902 ff. ist ohne weiteres klar in der Anwendung auf den greisen Dichter, der müde aus der Heimat gegangen ist und

nun Rückschau hält auf ein Leben voll kühner und — zerschlagener Hoffnungen. Für die anderen Verse, die zu Euripides nicht passen wollen, hat E. Bruhn[1] die Erklärung gegeben. Euripides ist mit nichten ein Renegat der Sophistik geworden, er kämpft aber für die Ideale nicht mehr mit der alten Freudigkeit und jugendlichen Frische, sondern kleidet seine unveränderte Meinung in die Form der Ironie.

Doch das betrifft nur einzelne Stellen. Die Lieder der Bakchen in ihrer Gesamtheit sind aufs engste mit der jeweiligen Handlung verbunden, jedes steht an seinem Platze. Die Tragödie ist darin so einheitlich, wie es die Jugendwerke waren, zu ihrer geschlossenen Form kehrt der Dichter in seinem letzten Werk zurück.

Im

Kyklops

war der Charakter des Chores von vornherein gegeben; hier müssen die Spaßmacher Satyrn auftreten. Sie stehen mitten in der Handlung, und ihre Teilnahme wächst noch, sobald sie erkennen, daß vom Gelingen der Anschläge auch ihre Rettung abhängt (V. 426ff.). Die Lieder sind einfach und mit der Handlung eng verknüpft.

Das 1. Stasimon (V. 356—374) drückt den Abscheu und Ekel aus, während der Kyklops drinnen die Gefährten verschlingt.

2. Stasimon (V. 608—623). Odysseus bereitet die Blendung vor. Das erfüllt den Chor mit Freude und Genugtuung, er gönnt dem wüsten Burschen von Herzen die Züchtigung und freut sich, wieder mit seinem Gotte vereinigt zu werden.

In dem Liede liegt zugleich Satyrhumor. Denn was sich die Gesellen hier in so leuchtenden Farben ausmalen, erleidet nochmals gerade durch ihre eigene Schuld eine Verzögerung, da sie feigherzig zagen, Hand ans Werk zu legen (V. 632ff.).

In den Dramen dieser Gruppe ist der Chor stärker zur Mitwirkung herangezogen als in jenen älteren. Er agiert selbst

[1] Ausg., S. 17ff.

mit, und zwar in verschiedenen Abstufungen, die Handlung bald fördernd, bald hemmend, bald sogar umgestaltend. Hier tritt noch spät die einstige überragende Bedeutung des Chores zutage, der Chor erinnert an jene Zeiten, wo er in Wahrheit der Protagonist war. Dieses Eingreifen des Chores ist also nicht im geringsten auffällig. Damit ist aber gesagt, daß die These vom Chor als *κηδεύτης ἄπρακτος*[1] falsch ist. Sie paßt zur Tendenz Friederichs', der auf die Stelle aufmerksam gemacht hat, Rahms u. a., weil sie aus Sophokles gewonnen für diesen Gültigkeit hat, aber eben nur für ihn. Also auch hier die Einseitigkeit, Sophokles als verbindliche Norm für die Beurteilung der übrigen Tragiker hinzustellen.

Es ist selbstverständlich, daß der Chor, wenn er auf diese Weise gesteigerte Bedeutung erhält, auch von sich und seinem Erleben sprechen wird. Das kann jedoch zu keiner Ablenkung von der Handlung, zu keiner Spaltung des Interesses zwischen Aktion und Chor führen, weil der Chor als Mitspieler Anspruch darauf hat, deutlicher hervorzutreten.

Es gibt nun aber sogar Tragödien, in denen der Chor nicht so entschieden in die Handlung hineinbezogen wird (wo also seine Stellung der des Medea- und Alkestischores gleicht), in denen er aber trotzdem sein persönliches Element im Liede stärker hervorhebt.

III. Gruppe.

Obgleich der Chor an der Handlung nicht beteiligt ist, tritt doch sein persönliches Element stärker hervor.

Bei der Behandlung des

Herakles

fassen wir uns kurz, weil wir hier auf die eingehende Würdigung der Lieder in der Ausgabe von Wilamowitz' verweisen können. Nur einiges sei hervorgehoben oder hinzugefügt.

[1] Aristot. problem. VI, 19, 48.

Die Parodos (V. 107—137) ist eine von den weniger zahlreichen, wo sich der Chor nicht sofort bei seinem Auftreten zur Handlung in Beziehung setzt, sondern vorher von sich, hier von den mühseligen Beschwerden des Alters, erzählt. Doch gerade dieser Teil ist von besonderer Wirkung und Bedeutung. Die gebrechlichen Alten sind der einzige Schutz der Herakliden. Aber können diese etwas von ihrer Treue und Ergebenheit erhoffen? Wie wollen diese schattenhaften Greise dem mächtigen, starken Lykos mit Erfolg trotzen, wo ihnen schon das Gehen eine Qual ist? Der persönliche Teil des Einzugsliedes, der zunächst abzuliegen scheint, ist kaum zu entbehren, er erreicht, daß die verzweifelte Lage der Herakliden nur noch hoffnungsloser erscheint. — Eindrucksvoll sind die Schlußworte:

Ἑλλὰς ὦ, ξυμμάχους
οἵους οἵους ὀλέσα-
σα τούσδ' ἀποστερήσῃ.

Dieser Schrei soll uns während des ganzen Stückes in den Ohren tönen. Griechenland wird dieser Heldensöhne beraubt werden, aber auf viel schrecklichere Art, als Chor und Zuschauer jetzt glauben und fürchten.

1. Stasimon (V. 348—441). Es kommt zu einem Wortwechsel zwischen Amphitryon und Lykos, worin dieser die Tüchtigkeit des Herakles in den Staub zieht. Megara und Amphitryon geben endlich ihren Widerstand auf und sind bereit, ihr Leben zu lassen.

Dieser letzte Entschluß, der nach unsrer Meinung mächtig auf den Chor wirken müßte, spiegelt sich im Liede nicht wider; das Schicksal der Kinder scheint dem Chor gleichgültig geworden zu sein. Es zeigt sich aber an diesem Liede, daß der Chor höhere Zwecke zu erfüllen hat, als jeweils die Einzelhandlung, deren Zeuge er war, zu registrieren. Nur das greift der Chor aus dem Akte heraus, was für die Gesamthandlung bedeutsam ist. Jetzt tritt die Gestalt, die der Held der Tragödie ist, in den Vordergrund. Der Chor besingt die Heldentaten des Herakles, also einen Stoff aus dem Mythus und zwar mit ausdrücklicher Angabe des Themas

(V. 352ff.). Verbunden ist das Lied nach rückwärts und vorwärts. Bereits im Redekampf zwischen Amphitryon und Lykos war diese und jene der berühmten Arbeiten gestreift worden. Aber solch gelegentliche Erwähnung reicht nicht hin, dem Chor die Stimmung zu einem Liede zu geben. Größere Wirkung übt schon die gehässige Herabsetzung, die sich der anerkannte Held von dem Wichte Lykos gefallen lassen muß, sie treibt den Chor zu einer beredten Verteidigung. Aber stärker ist die Verbindung nach vorwärts. Bei Verherrlichung jeder einzelnen Heldentat muß der Chor auch auf die letzte zu sprechen kommen, auf die unselige Hadesfahrt, von der Herakles nicht wiedergekehrt ist, und so mündet er ungezwungen in die gegenwärtige Situation ein: die Herakliden müssen sterben, weil der Recke Herakles tot, der Chor zu schwach ist. Damit wird aber der Kontrast zwischen der Hilflosigkeit der Gegenwart und der unmittelbar folgenden Rettung durch Herakles' Rückkehr aufs schärfste herausgearbeitet, werden die Gemüter um so nachhaltiger erschüttert. Im Mittelpunkt der Tragödie steht Herakles, ihm gehört der folgende Akt, deshalb ist ihm schon das erste Standlied gewidmet.

Wie notwendig das 2. Stasimon (V. 637—700) aus der Handlung hervorgeht, trotzdem es vom Chor rein persönlich gehalten ist, wie es mit dem vorhergehenden Standlied verbunden ist und mit ihm die Summe und den Gehalt der Heraklessage darbietet, wie es aber auch köstliche Selbstbekenntnisse des Dichters enthält, das alles hat v. Wilamowitz interpretiert[1].

Das 3. Stasimon (V. 763—814), welches in zwei ungleichwertige Teile zerfällt, ist aufs engste mit der Handlung verbunden. Es ist ein Jubellied, das der Chor anstimmt, weil sein früherer Herrscher zurückgekehrt, der freche Usurpator gerichtet ist. Wirkungsvoll läßt der Dichter den Chor sich zu dem Glauben an ein gerechtes Walten der Himmlischen bekennen, damit die Handlung in schneidenden Kontrast zu dieser frommen Zuversicht trete: grell und verletzend offenbart die folgende Szene der Götter Neid, Grausamkeit, Lust am Vernichten. —

[1] Ausg. Seite 356f.

Blicken wir noch einmal kurz zurück: In der Parodos und im zweiten Stasimon tritt die Person des Chores stark hervor und das zwar, obgleich der Chor an der Handlung nicht aktiv beteiligt ist. Aber dennoch lenkt die Betonung der eigenen Angelegenheiten nicht die Aufmerksamkeit von der Handlung ab, sondern ist von besonderer Schönheit und Wirkung und dient so unmittelbar dem Ganzen wie irgend ein Lied.

In der

Taurischen Iphigenie

sind Heldin und Chor durch ähnliche schwere Schicksale innerlich und durch ihr Amt auch äußerlich verbunden. Erst spät und nur nachlässig motiviert Euripides, durch welche Zufälle auch der Chor nach dem Taurerlande verschlagen wurde (V. 1108ff.).

Parodos (V. 123—235). Der Chor, von Iphigenie gerufen und erwartet, tritt mit einem *προσόδιον μέλος*[1], einem Prozessionsliedchen an Artemis, auf. Die Priesterin teilt ihm mit, daß sie ihn zu einem Totenopfer herbeigerufen habe, denn aus dem Traume, der ihr erschienen sei, müsse sie schließen, daß Orest tot, ihr väterliches Haus vom Erdboden verschwunden sei. Ihren Klagen bei der Spende antwortet der Chor mit den *ἀντιψάλμοις ᾠδαῖς* (V. 179). Daran schließen sich wieder ihre Klagen über ihr vernichtetes Leben.

Das Prozessionsliedchen dient dazu, den Chor gefällig einzuführen. Der übrige Teil wirkt durch seinen Kontrast zu den Tatsachen und erweckt Stimmung, teilnehmende Rührung bei den Klagen; und das Mitleid des Zuschauers, hier geweckt, wird in den folgenden Szenen noch genährt, wenn er hier zuvor erkannt hat, mit welch heißer Liebe Iphigenie an ihrem Bruder hängt, den sie nichts ahnend und nichts fürchtend hinschlachten will. Wirkungsvoll schließt Iphigenie mit (V. 235)

Ἄργει σκηπτοῦχον Ὀρέσταν,

und gleich meldet ein Hirt, daß man ihn, der den Herrscherstab in Argos tragen sollte, noch unerkannt, vom Wahnsinn gepeinigt, gefangen genommen habe.

[1] Schöne-Köchly, Ausg. zu Vers 126ff.

1. Stasimon (V. 392—455). Iphigenie befiehlt, die zwei Griechen zur Opferung herzuführen. Noch lieber freilich würde sie Helena und Menelaos zum Opferaltar schleppen lassen.

„Zwei Griechen sind gekommen!“ das ist das große Ereignis, das die Sinne des Chors ganz gefangen nimmt. „Wer sind sie? Wie und in welcher Absicht kamen sie hierher?“ das sind die Fragen, die ihn beschäftigen. Ungebunden geht er den Sprüngen seiner Phantasie nach; gar nicht genug kann er sich tun, die schlimmen Fährnisse und die einzelnen Stationen der Fahrt mit ihren begleitenden Umständen sich auszumalen. Der kundige Zuschauer lächelt über die bunten Vermutungen und möchte den Jungfrauen am liebsten zurufen, daß sie allen Grund hätten, sich über die Ankunft der beiden Unbekannten mehr zu freuen, als wenn selbst Helena hierher verschlagen wäre. (Mit *εὐχαῖσιν δεσποσύνοις* V. 439ff. nimmt der Chor deutlich auf Iphigeniens Wunsch V. 354ff. Bezug.) Soll doch gerade durch diese auch ihr Herzenswunsch, die Heimat wieder zu sehen (V. 447ff.), erfüllt werden. Hier erklingt zum ersten Male ein für das ganze Stück hochwichtiges Motiv, das der Befreiung, und es ist der Chor, der es anschlägt. Das gewinnt noch dadurch an Bedeutung und Gewicht, weil Iphigenie im Gegensatz dazu alle Hoffnung auf eine Heimkehr aufgegeben hat. Der Chor dient also hierin dem Fortschreiten des Dramas mehr als die Bühnenperson.

2. Stasimon (V. 1089—1152). Das lange zweite Epeisodion ist überreich an eindrucksvoller Handlung: Die beiden Griechen sollen getötet werden, die Geschwister erkennen sich, Orest erzählt seine Leiden, man beschließt zu fliehen. Aber davon ist im folgenden Liede nicht viel zu finden, allein Iphigeniens zu erwartende glückliche Heimkehr wird erwähnt, aber auch nur, um des Chores Verlassenheit und Elend um so größer erscheinen zu lassen. Denn von sich singt der Chor. Obgleich er für die Handlung des Stücks ohne Bedeutung ist, tritt er hier, wie im ersten Stasimon, als Persönlichkeit hervor. Iphigenie hatte den Chor gebeten zu schweigen, damit ihre Flucht glücke. Sei dies Ziel erreicht, dann wolle sie auch den Chor in die Heimat zurückholen (V. 1067f.). Diese Erinnerung an sein Leid und diese Aussicht auf seine Befreiung

ist es, die auf den Chor wirkt, daneben verschwindet ihm alle noch so eindrucksvolle Handlung. Wieder erkennen wir: es ist nicht die Aufgabe des Chors, nur äußerlich den Fortschritt der Handlung zu registrieren; ein Lied erwächst nur dann aus der Handlung, wenn der Chor innerlich ergriffen ist. Das ist er in den meisten Fällen durch ein Moment aus der Handlung, deren Zeuge er ist; hier ist es sein persönliches Geschick, an das er erinnert wird und das ihn nun alles übrige vergessen läßt. Die Absonderung des Liedes von der Handlung und die Anknüpfung an ein Nebenmotiv ist also psychologisch wohl begründet. Schon am Ende des voraufgehenden Stasimons ersehnen die Jungfrauen die Heimkehr. Die Erfüllung ihres Wunsches rückt unvermutet näher, aber noch teilen sie das Glück Iphigeniens nicht, das sie mit leisem Neide sehen, vorläufig bleibt ihnen nur Trauer und Sehnsucht. Diese Stimmung wird ihnen zum Liede.

3. Stasimon (V. 1234—1283). Es wird zur Ausführung des Fluchtplans geschritten. Thoas läßt sich leicht täuschen, Iphigenie begibt sich mit dem Götterbilde und den beiden Gefangenen ans Meer um zu entfliehen.

Das dritte Stasimon ist scharf angegriffen worden; man stellt es mit Helena 3. Stasimon auf eine Stufe und schilt es ein Embolimon. Markland war so unbillig in seiner Kritik, daß er urteilte: „Herculis encomion vix magis alienum a proposito.“ Andere Gelehrte[1] lassen es mit der Begründung gelten, daß jetzt, wo Apolls Orakel an Orest in Erfüllung gehe, die Erinnerung an den Ursprung dieses Orakels am Platze sei. Doch erklärt sich damit noch nicht hinlänglich die Wahl gerade des vorliegenden Mythus mit seiner starken Hervorhebung der Gaia. Aber kein Lied eignet sich so gut für diese Stelle wie das vorhandene. Schicksal und Zukunft Iphigeniens samt ihrem Hause beruht für sie und den Chor auf zwei Prophezeiungen, die sich jedoch widersprechen: auf jenem Traum, demzufolge — nach Iphigeniens Deutung — das Atridengeschlecht

[1] Hartung, Ausg. zu V. 1181ff.; Weil, sept trag. zu V. 1234; Bruhn Ausg. zu V. 1234; Wecklein, Ausg. zu V. 1234. Hartungs Ansicht (Ausg. zur Stelle und Eur. rest. II, 168) hat schon Friederichs, S. 32, widerlegt.

vom Erdboden vertilgt, auch Orest tot ist (V. 42ff., 143ff.), und auf Apolls Orakel, Orest werde wohlbehalten das Götterbild (und mit ihm die Schwester) in die Heimat führen (V. 77ff., 711, 976/82). Nun lebt Orest, und die Flucht verspricht zu glücken; damit wird offenbar, daß das Orakel Apolls wahrhafter und zuverlässiger ist als der Traum. Diese seine Erfahrung, den Widerstreit von Traum und Orakel und den Sieg des Orakels über den Traum, kleidet der Chor in den vorliegenden Mythus[1]. Gaia habe, um an Apoll für Python und Themis Rache zu nehmen, Inkubationsorakel erteilt, die den apollinischen viel Abbruch getan hätten. Gegen sie sei Apoll bei Zeus vorstellig geworden, und auf die Bitten des Knäbleins habe der Vater jenen die Kraft der Wahrheit genommen. So haben nicht die Träume, sondern nur noch Apolls Orakel Wahrheit und Geltung — wofür die glückliche Befreiung Iphigeniens der beste Beweis ist. Eine solche Zusammenfassung in einer Fabel liegt dem Stil des Sophokles ganz fern, und auch dem des jüngeren Euripides. Das ist gewollte Naivität, ein Anknüpfen an volkstümliche Art. Das stimmt zu der Beobachtung v. Wilamowitz'[2], daß Euripides gern an volkstümliche Metrik anknüpft, — und zwar ebenfalls in seinen späteren Werken, wie man jetzt nach der Spätdatierung des Kyklops[3] sagen darf. Eine gewisse Analogie bietet Aischylos Agam. V. 717ff.: Die Fabel vom Löwenjungen und Aristophanes Lys. V. 783ff.: Die Melanionfabel, worin nach v. Wilamowitz euripideische Trochäen parodiert werden. v. Wilamowitz bemerkt da auch eine Analogie zwischen diesem μῦθος des Aristophanes und den euripideischen, z. B. denen in den Phoenissen.

Wir haben zwei Tragödien zusammengestellt, weil in ihren Liedern die Person des Chores stärker hervortritt und das, obgleich der Chor keine Rolle in der Handlung spielt. Noch andere Dramen, wie Hekabe und Troades hätten sich hierher

[1] Siehe dazu Eur. Hekabe V. 70, Aischyl. Prom. V. 209, Eumen. 2ff. — Eitrem, PWRE, VII, 1, 467 unter d. W. Gaia, und H. Pomtow, ebenda IV, 2529 unter d. W. Delphi.

[2] Choephoren, S. 263.

[3] R. Marquart, Die Datierung des euripid. Kyklops, Leipz. Diss. 1912.

beziehen lassen, aber schon diese zwei haben gezeigt, daß auch bei dieser Sachlage das Hervortreten des persönlichen Elementes einerseits unmittelbar der Handlung dienen (wie im Herakles), andrerseits sehr natürlich und psychologisch wohl motiviert sein kann. Es ist dies ein markanter Unterschied zwischen Sophokles und Euripides, daß dieser den Chor mehr und öfter von sich, seinen Erlebnissen und Wünschen reden läßt. Vor allem geschieht das in den Parodoi. Es sind unfreundliche Unterstellungen Friederichs'[1], wenn er urteilt, Sophokles ließe seinen Chor nichts über seine Herkunft und den Grund seines Auftretens sagen, weil dies aus seinem Äußern, seinen Worten, der Anlage des Stücks und dem Brauch der Tragödie genügend ersichtlich war, Euripides jedoch das auch weniger in den älteren Stücken tue, später aber dann so verfahre, um dem Zuschauer zu zeigen, daß der Chor doch besser mit dem Stücke zusammenhinge, als es den Anschein haben könne. Er habe also selbst gefühlt, wie dünn das Band zwischen Chor und Schauspieler sei. Zunächst ist die Feststellung, daß Euripides in den älteren Stücken die sophokleische Art befolge, nur sehr bedingt richtig; ganz sicher unrichtig ist aber die Begründung für den späteren Gebrauch. Nicht aus Verlegenheit und Rechthaberei läßt Euripides den Chor von seiner Person reden, sondern weil er auch diese Masse lebendiger auffaßt, sie eingehender zu charakterisieren bestrebt ist. Wie er die Zeichnung der Personen verfeinert, so will er auch dem Chore eigenes Leben einhauchen (obwohl er andrerseits in ihm bisweilen mehr nur einen technischen Bestandteil der Tragödie sieht). Den alten Erklärern erschien die Art des Euripides (und Aischylos) sehr natürlich, wie die *ὑπόθεσις* zu Aischylos' Persern zeigt: *τῶν δὲ χορῶν τὰ μέν ἐστι παροδικά, ὅτε λέγει, δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν [ὡς τὸ Τύριον οἶδμα λιποῦσα . . .]*[2].

[1] Seite 40.

[2] Die letzten Worte tilgte Blomfield.

IV. Gruppe.

Tragödien mit scheinbar oder wirklich anakoluthen Liedern.

Die Ausstellung der alten und neuen Kritiker, daß Euripides nicht das rechte Lied am rechten Platze einlege, hat die bisherige Untersuchung als nicht berechtigt erwiesen.

Es gibt aber ein Chorlied, auf das jener Vorwurf wirklich zutrifft, und einige Gesänge, deren scheinbare Anakoluthie sich erst bei eingehenderer Prüfung ins Gegenteil verkehrt.

Und weil die Frage nach der *ἀκολουθία* der Lieder die Kernfrage unserer Untersuchung ist, sollen die Dramen mit diesen strittigen Liedern in einer besonderen Gruppe zusammengefaßt werden. Freilich die von den alten Scholiasten besonders hart mitgenommenen Phoenissen (siehe oben S. 8) sollen auch hier noch nicht behandelt werden, da sie sich mit größerem Rechte einer anderen Gruppe zuteilen lassen.

Elektra.

Die Parodos (V. 167—212) motiviert nicht nur das Erscheinen der Frauen, sondern macht zugleich — hierin die vorangehende Monodie Elektras fortsetzend — durch die Einladung zur Teilnahme am Herafeste deutlich, wie beschämend und schmutzig die Armut, wie drückend das Elend der Königstochter ist. Wir blicken in ihr verwundetes Herz und hören sie, an der himmlischen Gerechtigkeit irre geworden, mit den Göttern hadern. So wird mittelbar bereits Elektras Entschluß zum Muttermord motiviert und den Hörern verständlich gemacht.

1. Stasimon (V. 432—486). Elektra hat dem noch unerkannten Orest vom empörenden Treiben Klytaimestras und Aigisths erzählen müssen. Vom Mord an Agamemnon war kaum die Rede.

Wovon soll der Chor singen? Die Aktion vor der Skene war nicht eindrucksvoll, und Elektras Erzählungen vom schändlichen Treiben des buhlerischen Paares sagen dem Chore nichts Neues. Wenn dieser aber an die Verse 276ff., wo die

Rache an den Mördern in nächste Aussicht gestellt wird, anknüpft, dann dient er hervorragend dem Ganzen. Das erwünschte Ziel der dramatischen Handlung, die Rache an Klytaimestra, wird damit glücklich in den Mittelpunkt gerückt. V. 483f. *τοιγάρ σέ ποτ' οὐρανίδαι πέμψουσιν θανάτοις*, diese Aussicht erfüllt die Sinne des Chors. Gemäß der euripideischen Eigenheit erscheint dieser Grundgedanke erst am Schlusse. Die Gedankengänge, die der Chor bis dahin durchläuft, sind merkwürdig genug. Klytaimestras Tat, für die sie bald büßen wird, soll als recht gemein erscheinen (V. 479f. *τοιῶνδ' ἄνακτα ... ἀνδρῶν ...*). Um diesen Eindruck zu erwecken, legt der Chor den Nachdruck auf die Erhabenheit und Macht des Erschlagenen als Führer des Zuges gegen Troia (V. 479). Aber wie macht er das? Allgemeine Züge bringt er nur am Eingang des Liedes: die Herrlichkeit und unübersehbare Zahl der Schiffe, die glückverheißenden Vorzeichen, die sie auf der Fahrt begleiteten. Dabei bleibt der Chor nicht stehen. Die Macht Agamemnons weiß er viel schlagender dadurch zu beweisen, daß er aus der großen Zahl der Teilnehmer einen berühmten Helden herausgreift, der, so gewaltig und stark er selbst war, doch willig unter den Oberbefehl Agamemnons trat, nämlich den kühnen, schnellfüßigen Achill. Diesem gilt nun der größte Teil des Liedes. Dieses Verfahren steht bei Euripides nicht einzig da. Wir können das zweite Standlied der Alkestis heranziehen, wo die Pheräer ebenfalls ein recht bezeichnendes Symptom für Admets Gottwohlgefälligkeit herausgreifen und dabei länger verweilen: Apolls Hirtendienst im Hause des Königs. Nun geht aber der Chor noch einen Schritt in eben dieser Richtung weiter. Er erschöpft sich nicht im Preise aller kriegerischen Tugenden des Thetissohnes, sondern ihn fesselt wieder nur ein besonderer Zug, der die Tüchtigkeit Achills und damit eben die Größe der ganzen Heerfahrt, die Agamemnon befehligte, ins hellste Licht rückt: seine von einem Gotte verfertigten Waffen, Wunderwerke der Kunst. Damit wird das Lied in seinem Hauptteile eine Beschreibung der Waffen Achills. Das ist ein Thema, das zur Fabel in gar keiner Beziehung mehr steht, und damit ist das Lied wirklich anakoluth — im Sinne der Scholiasten und des Sophokles,

nicht in dem des Euripides. Denn es geht von einem Gedanken aus, den der Akt dem Chore bietet, und wir verstehen, wie es wird. Lassen wir die Eigenheit unsres Dichters gelten, wozu wir verpflichtet sind, dann erkennen wir, daß dieser „fremde" Bestandteil, die lyrische Beschreibung, nur in diesem Liede und an dieser Stelle stehen kann. Obendrein werden wir innerhalb der Strophen von Zeit zu Zeit daran erinnert, worauf der Chor mit alledem abzielt: Vers 440 (also am Ende der ersten Strophe) lesen wir *σὺν Ἀγαμέμνονι* . . . und Vers 451 (am Ende der ersten Gegenstrophe) . . . *Ἀτρείδαις*[1]. Freilich, das Verhältnis der Teile (V. 432—478 und 479—486) ist gestört, der Gedanke, der dem Chore erst den Anlaß zum Liede gab, verschwindet gänzlich hinter der lyrischen Beschreibung. Jedoch Euripides komponiert nun einmal so.

Nicht unausgesprochen bleibe auch die Vermutung, daß Euripides mit dem Liede einen der wirkungsvollen Kontraste, wie er sie liebt, hat schaffen wollen. Denn die dürftige Ärmlichkeit Elektras sticht scharf von dem blendenden Glanz des Zuges und des Gefolgsmannes eben des Agamemnon ab, dessen Tochter an der Seite eines Bauern dahinlebt.

2. Stasimon (V. 699—746). Nun hat Elektra den Bruder erkannt, der Plan zur Rache wird entworfen; schon stürmt Orest fort, um Aigisth zu erschlagen.

Das Lied ist eine Erzählung im lyrischen Stile: knappste Angabe der Tatsachen (z. B. V. 719f.) bei breitester Ausführung der Einzelheiten und Nebendinge (V. 713ff.). Es berichtet vom Geschenke des goldenen Widders, Thyests Ehebruch und Raub, Zeus' Strafe. Dies Lied ist zwar dem Sagenkreis des Dramas entnommen, könnte es aber nicht an jeder anderen Stelle stehen oder ganz wegbleiben, ist es also nicht ein Embolimon? Es sind gerade die Nichtswürdigkeiten Thyests, die der Chor besingt. An Thyest aber rächte sich dafür Atreus, für dessen Unmenschlichkeit wieder verschaffte sich Aigisth Sühne, indem er Agamemnon erschlug. Und diese Tat vergilt jetzt eben, wo das Lied gesungen wird, an Aigisth, Thyests Sohn, Orest. Also an Thyests Frevel erinnert

[1] H. Weil, sept trag. zu Vers 440 und 451.

jetzt der Chor, um den Urgrund für Orests Tat zu geben, denn eine Greueltat erwuchs aus der anderen, Orest muß jetzt Aigisth erschlagen, weil einst Thyest seinen Bruder hinterging.

So ist das Lied mit nichten ein Embolimon. Der Zusammenhang zwischen Lied und Handlung, einmal erkannt, ist offenbar. Aber er bietet sich nicht von selbst dar, wird sogar dadurch verschleiert, daß das Lied, merkwürdig genug, auf Klytaimestra, nicht auf Aigisth hinausläuft. Merkwürdig auch das Bekenntnis der Skepsis am Ende (V. 737 ff.). Wieviel eindringlicher[1] wäre des Dichters Vorwurf gewesen, wenn er zu Klytaimestra spräche: „Selbst diese schwere Strafe des Zeus hat dich nicht zurückschrecken können.“ Daraus wird nun: „An diese Märchen, die erfunden sind, den Menschen Furcht einzuflößen und sie zum Gottesdienst anzuhalten, hast du dich nicht gekehrt, sondern deinen Gemahl ermordet.“ Der Dichter opfert eine wuchtige Wirkung seinem Rationalismus.

3. Stasimon (V. 859—865, 873—879). Ein Bote erzählt Aigisths Ermordung. — Über die gelungene Tat bricht der Chor in Jubel aus.

4. Stasimon (V. 1147—1171). Auch an Klytaimestra soll die Rache vollzogen werden. — Aus dem Liede spricht des Chors Befriedigung über diese gerechte Vergeltung des scheußlichen Gattenmordes. Es ist das vollkommenste aus der Gattung der „illustrierenden“ Lieder. Der Chor vergegenwärtigt sich Zug um Zug, in allen Einzelheiten den Mord an Agamemnon. „So kläglich starb damals der Gemahl, dafür trifft dich jetzt ebenso harte Vergeltung.“ Beinahe mit Wollust durchkostet der Chor die Rache.

In der

Helena

ist die äußere Lage des Chors und seine Beziehung zur Heldin der des Chors in der taurischen Iphigenie vergleichbar. Das ist eine weitere Verwandtschaft zwischen beiden Stücken, die

[1] Siehe Wecklein, Ausg. zu V. 699.

dieselbe Intrige zum Inhalt haben und, wie E. Bruhn[1] gezeigt hat, von Euripides gleichzeitig geschrieben sind. — Wenig Sorgfalt hat der Dichter auf den Chor verwandt, weder erfahren wir, ob er aus Frauen oder Mädchen besteht, noch wird uns mitgeteilt, wie diese Griechinnen nach Ägypten gekommen sind.

Die Parodos (V. 164—251) ist nicht unähnlich der im Hippolytos. Der Chor tritt auf, um nach der Ursache von Helenas Schmerzensschrei zu fragen. Helena gewinnt das Mitleid und die Zuneigung des Chores.

Das Lied geht unmittelbar, ohne daß eine neue Person hinzuträte, ins 1. Epeisodion über.

An Stelle des 1. Stasimons steht die Epiparodos (V. 515—527); weil der Chor nicht schweigend eingeführt werden kann, erzählt er Theonoes Orakel, das dann Helena nochmals berichtet (V. 528ff.).

2. Stasimon (V. 1107—1164). Die beiden Gatten haben sich erkannt, der Plan zur Flucht wird gefaßt, Theonoes Verschwiegenheit gewonnen, alle Einzelheiten werden beraten.

Das Lied nennt sein Thema selbst: *Ἑλένας μελέας πόνους τὸν Ἰλιάδων τε δακρυόεντα πόνον* (V. 1113ff.) will der Chor besingen. Woher leitet er das Lied? Nicht aus der langen Kette bewegter, eindrucksvoller Handlung, sondern die Schlußworte der beiden ersten Strophen *πομπαῖσιν Ἀφροδίτας* (V. 1121) und *εἴδωλον ἱερὸν Ἥρας*[2] (V. 1136) zeigen den Ausgangspunkt: von Helenas inbrünstigem Gebet an eben diese Göttinnen Kypris und Hera, ihr, dem schwergeprüften, verrufenen Weibe, nun endlich Ruhe und Erholung von den ewigen Drangsalen zu gewähren (V. 1093ff.). Sie hatte nur von den Leiden, die sie und Menelaos betroffen, gesprochen. Das verallgemeinert der Chor weiter ausgreifend, er singt von der Not Helenas und der Troerinnen, aber auch der Achäer. Die bunten Szenen der Handlung also wirken nicht auf den Chor, sondern das Gebet Helenas gibt ihm den

[1] In der Ausgabe der taur. Iph.

[2] In demselben Zusammenhange werden die beiden Göttinnen von Helena auch in der Parodos V. 238ff. genannt.

Gedanken an die Hand. „Durch Machenschaften der Götter, um ein Schattenbild all dies Unglück für Troer und Achäer!“ Dieser Gedanke wird dann nach der nun schon bekannten Weise frei nach allen Seiten ausgesponnen, wobei wieder im einzelnen auf den Akt nicht mehr Bezug genommen wird. So entsteht ein Lied nicht unähnlich dem ersten Stasimon der Andromache. Die *μεγάλα ἄχη* des trojanischen Krieges sind dort das Stichwort, hier seine *πόνοι*. Der Krieg wird verurteilt. Freund und Feind sind ein bedauernswertes Opfer der ehrgeizigen, eifersüchtigen Göttinnen, deren Namen mit besonderem Nachdruck an das Ende der Strophen gestellt werden. Die unschuldige Helena aber ist ihr größtes Opfer — eine neue Gedankenreihe beginnt — und das ist um so erstaunlicher, als sie doch die Tochter des höchsten Zeus ist. Trotz dieser göttlichen Abstammung kommt sie unverdient in den schlechtesten Ruf. Wer solches erlebt, muß in seinem Glauben an göttliche Gerechtigkeit und eine weisheitsvolle Weltregierung irre werden, aber doch nur, so vertraut der Chor, weil dem Menschen der Blick in das wahre Wesen der Dinge verwehrt ist, denn in Wahrheit ist das Wort der Götter zuverlässig.

Der Gedanke an die *πόνοι* wird noch weiter, wieder nach einer anderen Seite hin, geführt, Helenas Schicksal hat noch eins gezeigt. Das Blutvergießen um eines leeren Schattenbildes willen hat kraß dargetan, wie unsinnig und verkehrt die Menschen handeln, wenn sie ihre Streitigkeiten mit der Waffe ausfechten, anstatt sich auf dem Wege gütlichen Vertrags zu vergleichen. Diese Gedanken liegen hier, wenn wir die frei fortschreitende Kompositionsweise des Dichters anerkennen, nicht fern. Die Verse zeichnen sich aber durch eine besondere Stärke des Gefühls aus, der Chor redet plötzlich jemand in der zweiten Person an: *ἄφρονες ὅσοι . . . κτᾶσθε.* Wen? Euripides spricht hier zugleich zu seinem Volke, hier ist ein echter Fall des *λέγειν πρὸς τὸ θέατρον.* Als unser Drama entstand, lastete auf den Gemütern der niederschmetternde Eindruck der kläglich gescheiterten sizilischen Expedition. Da greift auch Euripides in die Fragen des Tages ein und schilt seine Mitbürger:

ἄφρονες, ὅσοι τὰς ἀρετὰς πολέμῳ
λόγχαισί τ'ἀλκαίου δορὸς
κτᾶσθε, πόνους ἀμαθῶς θνα-
τῶν καταπαυόμενοι.

Ist es nicht bittere Ironie, wenn er nach der Vernichtung der stolzen Flotte von einem *ἀλκαῖον δόρυ* spricht?

3. Stasimon (V. 1301—1368). Was Helena und Menelaos vorbereitet haben, soll nun ausgeführt werden; Theoklymenos wird wacker getäuscht, glaubt gutmütig selbst faustdicke Lügen und bietet sogar seine Hand zu seiner eigenen Übertölpelung.

Die einzige crux in unsrer Frage ist unter allen euripideischen Liedern das dritte Stasimon, bei dem die Erklärer schon zu den verschiedensten Erklärungen ihre Zuflucht genommen haben, die jedoch alle nicht befriedigen[1]. Die Schwierigkeit beruht nicht allein darin, daß Anfang und Ende der zweiten Gegenstrophe schwer verstümmelt sind; auch wenn alles heil wäre, bliebe das Lied ein Rätsel. Zunächst: Wer ist in der zweiten Gegenstrophe angeredet? Aphrodite, hat man gemeint. Doch damit ist der Wechsel in der Person nicht zu vereinen (V. 1349 *γέλασεν*, V. 1350 *δέξατο*, V. 1354 *ἐπύρωσας*(?), V. 1355 *ἔσχες*). Oder redet der Chor sich selbst an? Solche Selbstapostrophierung wäre ganz singulär. Oder Helena? Dies scheint das Gegebene; am Ende des Liedes nimmt der Chor bei Euripides gern auf die Bühnenperson Bezug, indem er sie anspricht. Aber bei dieser Annahme verwundert wieder die Anrede *ὦ παῖ* (V. 1356). Auf so vertrautem Fuße steht der Chor nicht mit Helena, und wenn überhaupt, so ist er sicher nicht als so viel älter zu denken.

Aber auch als Ganzes bietet das Lied Schwierigkeiten. Daß der Chor hier eine Verfehlung der Helena aufdeckt, um eine Begründung für ihre sonst unerklärlichen Leiden zu finden (so Hartung nicht ohne Künstelei, diese selbe Ansicht

[1] Siehe darüber besonders Firnhaber, Zimmermanns Zeitschrift für Altertumswissenschaft 1839, S. 9f.; Hartung, Eur. rest. II, 340f. und in der Ausgabe zu dem Liede; Arnoldt, S. 94; E. Preuß, de Euripidis Helena, Leipz. Diss. 1911, S. 44f.; v. Wilamowitz, „Choriamb. Dimeter" S.-B. Pr. Ak. 39, 1902, S. 873, Anm. 1; Scott, Classical Quarterly 3, 1909, S. 161ff.

trägt Scott wieder vor), ist unwahrscheinlich, denn die *καινὴ Ἑλένη* soll doch eben in makelloser Unschuld dastehen, ihre Frömmigkeit und Reinheit wird stets betont. Auf ein derartiges Vergehen findet sich auch nicht der geringste Hinweis im Stücke. Selbst aber das alles einmal zugegeben: welcher Weg führt von da zu dem weit und prächtig ausgeführten Mythus vom Zorn und der Versöhnung Demeters? v. Wilamowitz gibt die Beziehungslosigkeit des Liedes zu, erklärt sie aber damit, daß der Chor für Theoklymenos singe und deshalb die Fiktion innehalte. Das ist aber bei diesem Theoklymenos wahrlich nicht nötig, wo er dazu nicht einmal auf der Bühne anwesend ist. Also Schwierigkeiten überall. Das Lied ist so, wie es dasteht, wirklich ein Embolimon. Nicht zu übersehen ist jedoch der Umstand, daß trotz der Häufigkeit solcher Mythuslieder bei Euripides sich kein einziges wiederfindet, das wie das gegenwärtige aus einem ganz abliegenden Sagenkreis, der ohne alle Beziehung zu der Handlung oder den einzelnen Personen ist, genommen wird. Alle derartigen Lieder entstammen entweder dem Kreis, dem die Fabel selbst angehört (z. B. Elektra 2. Stasimon) oder sie werden durch das Auftreten einer Person aus ihrem Sagenkreis angeregt (Aulische Iphigenie 3. Stasimon — Achill beherrscht die Szene!). Nur das Demeterlied steht isoliert in der fremden Handlung. Dieser Umstand und die dargelegten Schwierigkeiten zwingen uns zu dem Schluß, den schon Heath, G. Hermann[1] und Decharme[2] gezogen haben. Hermann sagt: „Caeterum non inepte mihi videtur Heathius iudicasse, qui totum hoc chori carmen ex alia sumptum esse tragoedia est suspicatus. Vix enim credibile est ea causa, ut paucis verbis adversi Helenae casus ex ira Idaeae matris repeterentur, cuius rei in tota tragoedia nullum vestigium est, raptum Proserpinae, luctum matris, gravem omnibus animantibus iram, singularem denique rationem, qua placata fuerit, esse descripta. Quod, nisi fallor, histrionibus hoc debemus, qui pro eo carmine, quod Euripides posuerat, aliud inseruerunt, leviter mutatum, ut aliquo certe modo pertinere ad Helenae tragoediam videretur.“ Nur

[1] In der Ausgabe zu V. 1376.

[2] Seite 461 f.

fährt er leider fort: „Non negaverim tamen fieri potuisse, ut ipse id fecerit Euripides. Nam Aristoteles Poet. 18, 22, postquam dixit chorum aliquid ad eam rem, quae in scaena agatur, conferre debere, non tamen ut apud Euripidem, sed ut apud Sophoclem, sic pergit: *τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα* . . . etc.“ Gerade auf diese letzte Stelle durfte er sich nicht für seine Vermutung berufen, denn Aristoteles sagt nicht das, was Hermann ihm hier zuschiebt. Wir folgen aber Hermanns erster Vermutung: das Lied ist nicht für diese Stelle gedichtet. Euripideisch ist es wohl trotzdem. Wie es aber hier eingedrungen ist, dafür ist schwer eine Erklärung zu finden. Ich wage nicht die Annahme, daß Euripides hier, wie Aristophanes in den Ekklesiazusen und im Plutos, die nota *χορου̃* eingesetzt habe, so daß die Schauspieler nach freiem Ermessen das Lied eingeschoben hätten. Denn damit würden alle unsre Anschauungen auf den Kopf gestellt, und wir träten in Gegensatz zu dem Zeugnis des Aristoteles und dem Ergebnis unsrer Untersuchung selbst[1].

Vielleicht war das Lied, das ursprünglich an dieser Stelle stand, ebenfalls epischen Inhalts; das würde die Vertauschung einigermaßen erklärlich machen.

4. Stasimon (V. 1451—1511). Theoklymenos' letzte Bedenken werden zerstreut. Nach einem Gebete, worin sie die Geneigtheit der Himmlischen erflehen, gehen Helena und Menelaos ab, angeblich um Totenspenden darzubringen; in Wahrheit streben sie der Heimat zu.

Das Lied ist der Situation völlig angemessen, ein freudiges Geleitslied[2]. Galaneia wird selbst für die glückliche Heimkehr des Paares sorgen. Die Gedanken eilen den Tatsachen voraus: Der Chor sieht Helena gerade zum Feste der Pallas oder des Hyakinthos den heimischen Boden betreten und Hermione wiederfinden. Die Einfügung der Veranlassung zu den Hyakinthien ist eine echt euripideische Abschweifung vom logischen Zusammenhang. Eine doppelte Bitte trägt der Chor vor: an die Kraniche, Menelaos' Rückkehr schon zu melden, und an die Dioskuren, ihre Schwester von unverdienter

[1] Siehe A. Körte, Archiv für Papyrusforschung 5, 1913, S. 570.
[2] Siehe die Würdigung von Wilamowitz', S.-B. Pr. Ak. 39, 1902, S. 873 f.

Schmach zu reinigen. Dadurch hilft das Lied das Auftreten der Brüder und ihre Ehrenrettung der Schwester am Schluß vorbereiten. —

Anakoluth in jedem Sinne ist das 3. Stasimon der Helena. Es ist das einzige, gegen das sich dieser Vorwurf erheben läßt, und gerade da besteht die begründete Vermutung, daß Euripides an diesem Mangel unschuldig ist.

Anakoluth im Sinne der Scholiasten ist das 1. Stasimon der Elektra, aber am allein gültigen Maßstabe des Euripides gemessen ist es verknüpft. Freilich ist zuzugeben, daß Euripides hier von der Freiheit der ungebunden fortschreitenden Komposition den entschiedensten, weitgehendsten Gebrauch macht.

Völlig verknüpft ist das 2. Stasimon der Elektra, so wenig es auch auf den ersten Blick den Anschein haben mag, da mit keinem Worte der Zusammenhang angedeutet wird.

Die übrigen Lieder sind aufs engste verbunden. Also auch bei Betrachtung dieser Gruppe hat sich noch kein euripideisches Lied als anakoluth erweisen lassen.

V. Gruppe.

Der Chor nimmt selbständig zur Handlung Stellung.

Orestes.

Parodos (V. 140—207). Elektra hat uns mit ihrem und Orests Schicksal bekannt gemacht. Ihre einzige Hoffnung ist noch Menelaos, der bald eintreffen muß. Helena hat sich bei Elektra eine Absage geholt, Hermione bringt Klytaimestra Helenas Totenspenden.

Die Parodos, dem Kommos im Herakles V. 1042 ff. nicht unähnlich[1], ist in ihrem Inhalte dürftig, die Partien des Chors, der auftritt, um sich nach Orests Befinden zu erkundigen, treten hinter denen Elektras zurück. Bei keinem andern Einzugsliede fällt uns wohl so sehr auf, wie wenig der Dichter die Parodos

[1] Wecklein, Ausg. zu V. 140—207.

dazu benutzt, dem Zuschauer leicht und natürlich Tatsachen, deren Kenntnis für das Verständnis des Stückes notwendig ist, zu übermitteln. Im Prolog, nicht in der Parodos erzählt Elektra, was ihr und dem Bruder droht, und daß Menelaos ihre einzige Hilfe sei. Dem Chore aber berichtet sie nichts von der bevorstehenden Aburteilung, ihm gegenüber nennt sie andere Gründe für ihren und Orests baldigen Tod.

1. Stasimon (V. 316—347). Trotz der sorgenden Pflege Elektras und der Hoffnung auf Menelaos wird Orest wieder vom Wahnsinn gepackt; er glaubt sich von Erinyen verfolgt, deren er sich erwehren muß.

Das Lied bietet nichts Auffälliges; der Chor wird dazu angeregt durch die eindrucksvolle, erschütternde Wahnsinnsszene. Die Jungfrauen bitten die Eumeniden, von ihrem Opfer abzulassen, und bemitleiden den armen Orest, mit dem das stolze Haus der Tantaliden falle.

2. Stasimon (V. 807—843). Zwischen Orest, Menelaos und Tyndareos hat eine gründliche Auseinandersetzung über das Für und Wider von Orests Muttermord stattgefunden. Menelaos, von Tyndareos eingeschüchtert, läßt seinen Neffen feig im Stich. Damit ist alle Hoffnung zu schanden geworden. Aber unverhofft kommt der treue Pylades. Er ist nun die Triebfeder für die ganze folgende Handlung.

Die letzte (Pylades-)Szene ignoriert der Chor; das ist schließlich verständlich, da das Auftreten des Freundes für ihn zunächst nur episodische Bedeutung hat. Vielmehr nimmt das Lied den Gedanken an die Vergänglichkeit des Glückes und der Größe, der das Ende des vorigen Stasimons ausfüllte (V. 340ff.), in der ersten Strophe wieder auf. Doch ist die Strophe nicht leicht zu erklären und mit der Handlung in Verbindung zu setzen. Der Scholiast zu Vers 817 müht sich vergebens um eine Deutung, und die Erklärer versagen. Die Schwierigkeit liegt, wie schon das Scholion V. 817 bemerkt, in dem *Ἀτρείδαις* V. 810 und in V. 816ff.:

ὅθεν φόνῳ φόνος ἐξαμεί-
βων δι' αἵματος οὐ προλεί-
πει δισσοῖσιν Ἀτρείδαις.

Diese Worte verbieten eine alleinige Deutung der Strophe auf Orest und seinen Muttermord. Unter den *διοσσοῖσιν Ἀτρείδαις* muß man Menelaos und Agamemnon verstehen, aber zwischen ihnen ist es zu keiner Schand- und Bluttat (*φόνος*) gekommen, wie zwischen Atreus und Thyest. Agamemnon tötete sein eigenes Kind, aber keinen „Atriden", und wurde selbst ermordet, jedoch von keinem „Atriden". Und wen hat Menelaos erschlagen? Niemanden, wenigstens nicht mit eigener Hand. Aber von hier aus ist u. E. die Lösung zu suchen. Menelaos ist Agamemnon kein rechter Bruder gewesen; V. 720f. sagt Orest mit Beziehung auf seinen Oheim:

. . . τὰ δ' Ἀγαμέμνονος
φρονῶδ'; ἄφιλος ἦσθ' ἄρ', ὦ πάτερ, πράσσων κακῶς.

Das spricht er aus, weil der schwankende Menelaos ihn, den schutzlosen Sohn Agamemnons, verraten hat. „Mord folgt auf Mord und bleibt nicht aus in dem Hause der Atriden (so übersetze ich *Ἀτρείδαις*). Orest erschlug seine Mutter, und diesen Orest gibt jetzt sein Oheim, da er ihm seine Hilfe versagt, dem sicheren Tode preis." Das wiegt soviel wie ein Mord (*φόνος*). Der Chor ginge also, die Richtigkeit dieser Interpretation zugegeben, von der vorletzten Szene aus, in der Menelaos den Orest feige im Stiche läßt. Dieses Verhalten achtet der Chor einem Morde gleich und für ebenso verabscheuenswert wie die übrigen Frevel des Tantalidenhauses. Die alten Familiengreuel setzen sich nach seinem Gefühl in diesem Verrate fort. Das wäre ein inniger Zusammenhang mit der Handlung und ein für diese Stelle sehr passender Gedanke.

Dann geht das Lied zu einem neuen Thema über. Der folgende Teil ist einzig dastehend in seiner Art: der Chor nimmt selbständig zu dem ausführlich erörterten Problem des von Gott gebotenen Muttermordes Stellung. Das Auffallende dabei ist, daß der Chor, der im übrigen auf Orests Seite steht und auch hier (V. 832, 839) ihm sein Mitleid nicht vorenthält, gegen die Tat Stellung nimmt, sie klipp und klar als töricht und unsittlich verwirft. Das geht soweit, daß er dem Tyndareos, Orests Feinde, beitritt, denn es finden sich mehrere deutliche

Anklänge an dessen Äußerungen, vgl. V. 819/24 mit 491/95, 835/36 mit 532, 839/41 mit 527/28. Wie gesagt, ist solch eine ernsthafte Auseinandersetzung, die ihre Spitze gegen den Helden hat, bei Euripides durchaus einzig dastehend, aber bei dem reflektierenden Dichter nicht unverständlich. Letzten Endes spricht nicht der Chor, sondern Euripides bedient sich seines Organs, er verwirft den Mythus und den Glauben des Volkes, daß ein Muttermord in Wahrheit von Gott, d. h. der Sittlichkeit geboten sein könnte, und verurteilt die Tat Orests. Wir haben also hier ein ausführliches Bekenntnis des Dichters über seine Stellung zur Religion der Masse[1]. So erklärt es sich, warum der Chor sich gegen die Tat der Person wendet, der er von Anfang an zugetan ist[2].

Der Kommos V. 1246ff. ist deshalb beachtenswert, weil hier der Chor persönlich handelt, eine Rolle als Schauspieler übernimmt: er bewacht die Zugänge zum Palaste. —

Der Orest ist noch um deswillen bemerkenswert, weil in ihm die Rolle des Chors stark beschnitten wird. Ihm gehören nur zwei Stasima, das eine von zwei, das andere von drei Strophen, und eine dürftige Parodos. Den Schauspielern sind die musikalischen Glanzleistungen V. 960ff., 1369ff. zugeteilt. Die Chorpartien treten mit einem Male, wie schon eine Reihe von Jahren zuvor in den Hiketides, stark zurück. Trotzdem bedeutet das auch diesmal keinen Wendepunkt in der Behandlung des Chores, im Gegenteil nehmen in den zeitlich noch folgenden Dramen die lyrischen Partien wieder einen breiten Raum ein.

---

[1] Schon in der Parodos wird der Unterschied zwischen dem *δίκαιον* und dem *καλόν* der Tat gemacht (V. 194). Heranzuziehen sind noch Orests eigene Zweifel und Anklagen V. 285ff.

[2] Selbst in der Medea wendet sich der Chor beim Kindermord nicht gegen die Heldin, sondern nur von ihr ab.

VI. Gruppe.

Tragödien mit Liederzyklen.

Zum Schluß eine ganz neue Verwendung des Chores.

Hekabe.

Den Chor dieser Tragödie bilden troische Frauen, die mit der Eroberung Troias ebenso wie ihre Königin Hekabe Sklavinnen der Sieger geworden sind. Sie sollen nächstens bei günstigem Seewind nach Griechenland gebracht werden. Wir haben somit einen Chor vor uns, der nicht zufällig zu der Hauptperson hinzutritt und nur von außen zuschaut, sondern einen, der mit ihr zusammen das bitterste Leid durchkosten muß, der eben so tragische Person ist wie seine Königin.

Einzigartig nach Form und Inhalt ist die Parodos (V. 98—153). Sie besteht ganz aus Anapästen, die sich, wie gewöhnlich, nicht strophisch gliedern. Noch bemerkenswerter ist ihr Inhalt. Der Chor übernimmt hier die Rolle eines Schauspielers, er erstattet nämlich ausführlichen Bericht über den Beschluß der Achäerversammlung, Polyxena dem Achill zu opfern. Dieses Rezitativ ist ein so wichtiges Stück der Tragödie, daß Odysseus (V. 218f.) ohne weiteres darauf Bezug nehmen kann und seine Absicht als bekannt voraussetzen darf. Hier beginnt also einmal mit der Parodos selbst die eigentliche Handlung. Die Anapäste setzen den Prolog fort, da sie Hekabes bange Ahnungen und schwere Träume zur Hälfte bestätigen und deuten; sie leiten aber auch zur folgenden Szene über, da sie Odysseus' Auftreten schon ankündigen (V. 141 ff.).

1. Stasimon (V. 444—483). Eben ist Polyxena als Opfer für Achill von Odysseus weggeschleppt worden, Hekabe vom Schmerz übermannt zusammengebrochen. Das berührt den Chor zunächst scheinbar gar nicht, er beschäftigt sich mit seinem eigenen Schicksal. Hat aber auch der Inhalt des Liedes keine unmittelbare Beziehung zur letzten Szene, so ist es doch diese, die ihn bewegt und so zum Singen bestimmt. Das zeigen gleich die ersten Worte: *αὔρα, ποντιὰς αὔρα* (V. 444). Halten wir damit seine eigenen Worte V. 111ff. zusammen.

Da ist gesagt, Achill halte die Griechenschiffe zurück, weil ihm das Opfer der Polyxena verweigert wird. Jetzt eben wird ihm jedoch Polyxena geschlachtet, sein Geist wird versöhnt, also wird er nun den Fahrwind, die *ποντιὰς αὔρα* senden, werden die Griechen heimkehren und mit ihnen die Troerfrauen in die Fremde geschleppt werden. „Wohin werden sie mich als Sklavin führen?“ ist das Thema des Liedes (V. 447ff.). Eine Reihe von Möglichkeiten denkt der Chor durch, beim heiligen Delos und bei Athen verweilt der Dichter und der attische Bügerchor länger. „Söhne und Väter liegen tot, die Heimat ist verwüstet, doch ich tausche für den Tod die Knechtschaft ein“ (V. 481ff.):

λιποῦσ' Ἀσίαν,
Εὐρώπας θεραπνᾶν ἀλλά-
ξασ Ἅιδα θαλάμους.

Das ist mit deutlicher Beziehung auf Polyxena gesagt, die den Tod der Knechtschaft in fernem Lande vorzog (V. 213ff., 342ff.). Ihr Name wird im ganzen Liede nicht genannt, und doch hängt es in seiner Art völlig von ihrer Abschiedsszene ab. Nur an dieser Stelle ist das Lied möglich.

2. Stasimon (V.629—657). Talthybios meldet, wie edel und tapfer Polyxena gestorben ist. Hekabe beklagt ihr Los und die Vergänglichkeit alles irdischen Glückes.

Auch hier knüpft der Chor nicht äußerlich an Polyxenas Tod an, sondern aus der düsteren Stimmung des zehrenden Schmerzes und der quälenden Trauer wird das Lied geboren. „Leid, schweres Leid muß Hekabe über sich ergehen lassen,“ das erlebt der Chor an der eben verflossenen Handlung, „und mit ihr leiden auch alle anderen“ (V. 641ff.):

κοινὸν δ'ἐξ ἰδίας ἀνοίας
κακὸν τᾷ Σιμουντίδι γᾷ
ὀλέθριον ἔμολε.

Leid über Leid kam über alle, woher? Es entsprang der Torheit des Paris; Freund und Feind haben für sie büßen müssen. Aber vorangestellt ist die persönliche Äußerung der Erkenntnis:

ἐμοὶ χρῆν συμφοράν,
ἐμοὶ χρῆν πημονὰν γενέσθαι.

So hat es zunächst den Anschein, als ob der Chor sogar in Gegensatz zur Szene treten wollte, bis dann die — allerdings nur ideelle — Verbindung des Liedes zutage tritt.

Der vorige Gesang gab einen Ausblick in die Zukunft, hier wendet der Chor den Blick rückwärts zur Vergangenheit und fragt nach der Quelle seines Leides. Der Gesang ist, so könnte man sagen, ein historischer Rückblick, wie schon das zweite Stasimon der Elektra einer war.

3. Stasimon (V. 905—952). Ein neuer Schmerz sucht Hekabe heim: sie hat durch Polymestors Gemeinheit auch ihren Sohn verloren. Da Agamemnon ihr nicht helfen kann, muß sie mit ihren Frauen allein am Mörder Rache nehmen. Polymestor wird geholt.

War beim vorigen Stasimon noch durch die gleiche Stimmung ein Band um Akt und Lied geschlungen, so fällt auch noch diese lose Verknüpfung beim 3. Stasimon weg. Die Handlung wird überhaupt nicht mehr berücksichtigt, der Chor scheint gar nicht gehört und gesehen zu haben, was an der Skene vorgegangen ist. Das Lied ist eine echte Ballade im Stile des Bakchylides. Reizend und anmutig erzählt es die plötzliche Eroberung der Stadt, ihre Vernichtung, die Knechtung und Verschleppung der Frauen. Mit Nachdruck wird dies als ganz persönliches Erlebnis des Chors berichtet (V. 946f: *ἐπεί με γᾶς ἐκ πατρῴας ἀπώλεσεν . . .*). Hier ist also noch viel weniger von einer Bezugnahme auf die Personen zu spüren als in den anderen Standliedern.

Erst die rezitierten Verse 1023ff., die gesprochen werden, während Polymestor im Zelte geblendet wird, zeigen den Chor in engster Verbindung mit der Handlung. —

Bei einem Rückblick auf die Chorpartien unserer Tragödie fällt uns der Unterschied zwischen den rezitierten und gesungenen Stücken auf. Jene, die Parodos und die Verse 1023ff. sind fest mit der Handlung verbunden, ja das Einzugslied ist sogar ein unentbehrliches Glied der Exposition. Die gesungenen Lieder jedoch sind nur zum Teil und nur in gewissem Sinne mit der Handlung verknüpft. Der Chor betont darin nachdrücklich seine persönlichen Erlebnisse. Daß dies so sein

darf, wenn auch nicht so sein muß, erklärt sich aus der Wahl und Bestimmung des Chores. Bei den meisten der bisher besprochenen Tragödien wäre dies übermäßige Hervortreten des Chors künstlerisch unmöglich, weil da der Chor nur mehr oder weniger äußerlich an die Personen herantritt; hier ist es erlaubt und wird sogar zu einer künstlerischen Schönheit, weil er selbst mitleidende Person, wie Hekabe, ist. Wenn er von seinen Leiden und Kümmernissen spricht, so gehört das vielmehr zur Fabel und zur Handlung, als wenn beispielsweise im Hippolyt die troezenischen Frauen ihre gleichgültigen Erlebnisse ausplaudern wollten. Neben der unglücklichen Königin steht selbständig das vernichtete Volk.

Damit liegt aber die Gefahr nahe, daß Lied und Dialog auseinanderfällt, und mancher wird vielleicht gerade das dritte Stasimon, wenn auch nicht ein Embolimon, so doch entbehrlich und für die Handlung gleichgültig nennen. Zu Recht besteht das Urteil nur, wenn man das Lied allein mit seiner nächsten Umgebung betrachtet. Durch ein für ihn neues Mittel weiß Euripides jedoch zu verhindern, daß die Lieder tatsächlich aus der Handlung herausfallen: die Lieder halten untereinander fest zusammen. Wie schon Rahm[1] angemerkt hat, bilden die drei Standlieder einen Zyklus und behandeln eine Themenfolge: die Ursachen des Krieges (2. Stasimon), die Eroberung der Stadt (3. Stasimon) und die Zukunft der verschleppten Bewohner (1. Stasimon). Dieser Zyklus aber paßt vorzüglich zum Inhalte der Tragödie. Die Lieder zeichnen den großen Hintergrund, vor dem sich die Handlung des Dramas abspielt, das seinerseits nur ein winziger Ausschnitt aus der gewaltigen Tragödie ist; die Handlung wird durch die Lieder nach vor- und rückwärts ergänzt und vervollständigt. Also nicht mehr im Akte ist das Lied verankert, sondern eins schließt sich ans andere, und sie zusammengenommen entspringen aus der Gesamthandlung.

Zum ersten Male — soweit wir urteilen können — vereinigt hier Euripides auf diese Weise die Lieder. Noch ist diese Verkettung nicht so fest, wie sie in späteren Tragödien

[1] In der Anmerkung auf S. 80.

dieser Art wird, aber der Anfang ist gemacht zu einem ganz neuen Gebrauch der Lieder.

In mehr als einer Hinsicht ist die Stellung des Chors und sein Verhältnis zur Handlung in den

Troerinnen

lehrreich.

Hier besteht der Chor aus vornehmen Trojanerinnen, die das Geschick Hekabes, Kasandras, Andromaches teilen. Wir haben also auch hier keinen gleichgültigen Chor, der nur von ungefähr mit der Handlung verbunden wäre, sondern einen, der durch bitterstes Erleben gegangen und damit ebenso zur tragischen Person geworden ist wie Hekabe und ihre Töchter. Es ist kein Zufall, daß die Dinge ganz so liegen wie in der Hekabe, und daß wir beide Dramen nebeneinander stellen können. Fänden wir es bei dieser Natur des Chores schon an sich verständlich, wenn er hier nicht nur oberflächlich charakterisiert wäre, sondern ein kräftiger betontes Eigendasein führte, so müssen wir das sogar fordern, wenn wir an die Stimmung denken, aus der heraus Euripides diese grandiose Tragödie voll Zerstörung, Grausamkeit, Elend schrieb[1]. Euripides stand im Gegensatz zu seinem Volke, das sich in jener kritischen Zeit in immer neue kriegerische Unternehmungen stürzte, er ist einem Kriege abhold, der freie Städte unterjochen will. Deshalb steht er in unsrer Tragödie mit seinen Sympathien auf Seiten der geschlagenen Troer, vgl. Kasandras Rede V. 365ff. und im besonderen V. 400ff.:

φεύγειν μὲν οὖν χρὴ πόλεμον ὅστις εὖ φρονεῖ
εἰ δ' ἐς τόδ' ἔλθοι, στέφανος οὐκ αἰσχρὸς πόλει
καλῶς ὀλέσθαι, μὴ καλῶς δὲ δυσκλεές.

Und wenn nun der Dichter die Brutalität der Sieger verurteilen und die Würde des unverdient vernichteten Volkes erhöhen wollte, konnte es ihm nicht genügen, allein das besiegte Königshaus vorzuführen, er bedurfte auch eines Volkes, das er lebendig gestalten konnte. Und dazu war

[1] Siehe v. Wilamowitz, Griech. Trag. III[2] 1910, S. 288ff. gegenüber H. Steiger, Philol. 59 (1900), S. 362ff.

ihm im Chor ein vorzügliches Mittel geboten. Dieser vertritt hier neben der Königin das Volk, das schon einst der Heraklidenchor repräsentierte, und um dieser Bedeutung willen müssen seine Schicksale mehr Beachtung finden als sonst in den Tragödien, selbst als der Hekabechor.

Schon in der Parodos (V. 153—229) offenbart sich die Selbständigkeit des Chors. Zu gemeinsamer Klage ruft Hekabe die Frauen herbei — diese sprechen aber nur von ihrer Person, nur von ihren persönlichen Schicksalen: V. 161 f.: *μὲ ναυσθλώσουσιν*, V. 178: *μὲ κτείνειν*, V. 185: *πρόσκειμαι* usf., die Verselbständigung geht so weit, daß Hekabe in die Klagen nicht mit einbezogen wird. Der nichtkommatische Teil der Parodos (V. 197 ff.) enthält die nähere Ausführung der Gedanken des kommatischen, die Klagen und das Bangen um die Zukunft. Bereits dieses Lied beherrscht die Stimmung der Verzweiflung, die durch das ganze Stück fortschwingt, bald anschwellend zum Hader mit der Gottheit, bald in stiller Resignation sich sänftigend. Das Thema des Liedes ist dasselbe wie des ersten Stasimons der Hekabe.

Die Parodos bereitet auch die folgende Szene vor und leitet zu ihr über. Da verkündet nämlich Talthybios, wem unter den Griechen die Königin und die Prinzessinnen durchs Los zugeteilt sind. Als freilich auch die Choreutinnen ihr künftiges Los erfahren wollen (V. 292 ff.), werden sie ignoriert[1].

1. Stasimon (V. 511—567). Nach Talthybios' Meldung weissagt Kasandra die Zukunft der Sieger und Besiegten, und der Grabrede Hekabes auf das Glück folgt

das Grablied des Chors auf Ilion, die *καινῶν ὕμνων ᾠδὴ ἐπικήδειος*. Verwicklung besitzt das voraufgehende Epeisodion nicht, besitzt die ganze Tragödie nicht: sie ist ein großes

[1] Daß die Parodos mittelbar oder unmittelbar zur folgenden Szene hinüberführte, fand sich in Alkestis, Medea, Hippolytos, Andromache, Hekabe, Herakles, Ion, Troades, taur. Iphigenie. Helena, sowie in den Herakliden. Infolge dieser Häufigkeit darf man in diesem Verhalten ein Charakteristikum der Einzugslieder sehen, das sie von den Standliedern, die im Gegensatz dazu den Gang der Handlung unterbrechen, scharf sondert. Nur vier aus der viel größeren Zahl der Stasima leiten ebenfalls zur folgenden Szene über: Alk. 3. Stasimon (V. 985 f.), Med. 2. Stasimon (V. 655 ff.), Her. 1. Stasimon (V. 429 ff.), Ba. 2. Stasimon (V. 556 ff.).

erschütterndes Bild eines gewaltigen Geschehens aus einzelnen ergreifenden Szenen zusammengewoben. Die Stimmung ist das einigende Band, und deshalb werden wir auch einen anderen Maßstab an die Lieder anlegen müssen als bisher; an die Stelle der Forderung, daß der Chor zur Handlung Stellung nimmt, tritt die neue, daß die Lyrik die Stimmung des Augenblicks festhält und verstärkt. Diese wird durch unser Stasimon erfüllt: nach der greisen Königin kommt das vernichtete Volk zu Worte und singt von seinem Weh (wieder mit einseitiger Hervorkehrung der eigenen Person V. 518 *ὀλόμαν* usf.). Der zerstörten Heimat gilt das Lied, das kündet das Thema an, welches ausdrücklich genannt wird: V. 515 *νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχήσω.* Den Inhalt bildet eine fortlaufende Erzählung der Einnahme Troias. Wie schon bemerkt worden ist[1], ist dieses Lied seiner Gattung nach ein echter Dithyrambus im Stile des Bakchylides. Eine Einzelheit stimmt dazu vortrefflich: auch in Bakchylides' Liedern finden sich Stücke mit unvermitteltem Schluß. Solch ein Lied wie das vorliegende und das nah verwandte dritte Stasimon der Hekabe kann aus dem Verbande des Stückes gelöst als selbständige Chorlyrik bestehen.

2. Stasimon (V. 799—859). Hekabe und Andromache klagen, Polyxenas Tod wird gemeldet, Hekabe ergibt sich stumpf in das Leid. Talthybios verkündet, daß auch Astyanax sterben muß.

Wie das voraufgehende Lied handelt auch dieses von Troias Zerstörung, und doch, wie hat sich die Stimmung gewandelt! Der Gesang wird dem Vorwurf der Anakoluthie entgehen, wenn sich ergibt, daß es das Epeisodion war, das den Wechsel der Stimmung bewirkte. Was hat Troias Zerstörung verschuldet? Diese Frage suchen Hekabe und Andromache zu beantworten. Mit ihren Göttern zerfallen sehen sie in dem Untergange der Stadt eine Folge der Feindschaft und Willkür der Götter (vgl. V. 597ff., 612f., 775ff.)[2]. Und von dieser trostlosen Stimmung wird auch der

[1] Vgl. v. Wilamowitz, Griech. Trag. III[3], S. 272.

[2] v. Wilamowitz, Griech. Trag. III[3], 264 mit Anmerkung 1. Schon das vorige Stasimon streift diese Frage V. 536 u. 561, aber noch ohne Leidenschaft.

Chor ergriffen. Er beginnt mit einem Preise Athens, der für den ersten Augenblick in dieser Situation überrascht. Bald erkennen wir jedoch, wovon er erzählen will. Seinen Schmerz und Unmut verstärkt der Gedanke, daß seine Heimat schon zum zweiten Male das Opfer griechischer Gewalt geworden ist: erst hat es Herakles zerstört, von Laomedon gereizt, und jetzt ist es wiederum ein Schutthaufen. Und gerade da ist das Unheil wider alles Erwarten hereingebrochen, da eben hat sich die Feindseligkeit und Undankbarkeit der Götter gezeigt. Denn Eros (V. 840) hatte zarte Bande zwischen den Himmlischen und dem Königshause geknüpft, die Söhne eben jenes Laomedon, der Herakles betrog, waren zu den höchsten Ehren ausersehen worden: Ganymedes wurde Mundschenk des obersten Zeus, Tithonos der Gemahl der Eos. Auf diese Verbindungen waren denn die Troer stolz, freudig und hoffnungsvoll hielten sie sich für ein auserwähltes Volk (V. 843f., 857f.). Aber dieser Glaube ist zuschanden geworden; die Götter fühlen sich durch solche Bande nicht gebunden, sie zertreten die Völker.

Mit dem höchsten Gott selbst zu hadern, hält der Chor hier noch zurück (V. 845f.), daß er sich aber zu diesem Schweigen zwingen muß, zeigen eben diese Worte — das führt dann schon zum folgenden Gesang.

So wird auch dieses Lied aus seinem Akte geboren. Aus der Situation heraus, von Zweifeln gequält, in seinem Hoffen getäuscht, verleiht der Chor noch einmal der Stimmung des Epeisodions erhabenen Ausdruck. Nur der des Aktes? Es ist auch Euripides selbst, der hier mit der eingewurzelten unsittlichen Anschauung vom Wesen der Götter abrechnet. Durch dieses Lied der schmerzlichen Enttäuschung leugnet er ihre Existenz, er läßt seine Personen, Helden und Chor, an ihnen irre werden, um die Verkehrtheit und Beschränktheit dieses Wahnglaubens zu erweisen. Mit Bewunderung werden wir gestehen, daß es dem Dichter gelungen ist, sein persönliches Bekenntnis so restlos im ἦθος der Handlung und der Personen aufgehen zu lassen, daß nichts den erschütternden, gewaltigen Eindruck stört.

3. Stasimon (V. 1060—1117). Doch das Maß der Enttäuschung ist noch immer nicht voll, eine neue, noch bitterere wartet Hekabes. Wer sind die Zerstörer ihrer herrlichen Stadt? Sind es große Helden der Tat, Muster der Tugend? Menelaos zeigt, was für Wichte das stolze Ilion vernichteten. Vor Helena entsinkt ihm das Schwert, erbärmlich schwach und unentschlossen gibt er sich ihren Reizen von neuem gefangen. Dieser Mann also hat das mächtige Troia gestürzt, anstatt daß die Götter ihn gestraft hätten; das also ist der Lauf der Welt (V. 1060ff.),

οὕτω δὴ τὸν ἐν Ἰλίῳ ναὸν . . . προύδωκας Ἀχαιοῖς

beginnt der Chor. So ist die Verknüpfung dieses Liedes mit dem Akte gegeben. Aber auch mit dem vorhergehenden Standlied ist die Verbindung vollzogen. Zeus selbst griff der Chor dort noch nicht an, jetzt aber läßt sich die Leidenschaft nicht mehr zügeln, Empörung und Zorn reißen ihn fort, daß er sich in schweren Anklagen gegen den Höchsten ergeht:

μέλει μέλει μοι τάδ' εἰ φρονεῖς, ἄναξ . . . (V. 1077).

Jetzt erst, wo die Erbärmlichkeit des glücklichen Siegers sich offenbart hat, ist die volle Ungerechtigkeit der Götter und ihres Werkes zutage getreten. Mit verzweifeltem Schmerz bricht der Chor in Klagen aus über den Tod des Gemahls, über die Trennung von den Kindern und der Heimat. Und wie gut haben doch die Frauen den Menelaos durchschaut; Helena darf es sich, gewiß mit Menelaos auf einem Schiff vereint (trotz Hekabes Warnung V. 1049ff.), wohl sein lassen. Mit der Verwünschung des Paares endet das Lied, leis wird der Zuschauer an Poseidons Prophezeiung im Prolog (V. 88ff.) gemahnt. Die Schlußworte endlich

καὶ Σιμοεντιάσιν
μέλεα πάθεα ῥοῇσιν

lenken — ganz allgemein gehalten — zur Situation zurück. —

Kurz seien nochmals die Ergebnisse zusammengefaßt. Die Tragödie besitzt nicht eine Handlung, die sich organisch aus sich selbst entwickelt; wenn überhaupt, so muß eine

andere Verknüpfung zwischen Akt und Lied als die bisher in der Regel beobachtete eintreten. Sie tritt ein, auch hier geht das Lied innerlich aus dem Epeisodion hervor: der gemeinsame Ausdruck der Stimmung vereint beide Elemente. Auffällig bleibt dabei, wie stark und ausschließlich der Chor sein persönliches Erleben betont. Aus künstlerischen Absichten und den Wallungen der Zeit heraus ist das geschehen (siehe oben). Welcher Unterschied etwa zwischen den Hiketides und unserem Stück! Dort ist der Chor wirklich Hauptperson, um derentwillen alle Handlung geschieht, und doch spielt er keine Rolle, seine Lieder sind dürftig und kurz. Der Troerinnenchor dagegen nimmt an dem Geschehen vor der Skene nicht teil, nicht einmal ausdrücklich darauf Bezug, aber seinen Gesängen ist ein breiter Raum gegönnt, und er ist für die erschütternde Wirkung des Ganzen unentbehrlich; dadurch, daß er so stark hervortritt, macht er die Tragödie erst zur Tragödie eines ganzen zerschlagenen Volkes.

Also untadelig sind auch die Troerinnen in ihrer Liedertechnik. Und doch haben wir noch nicht ausgeschöpft, was Euripides hat geben wollen. Nicht nur von ihrem Epeisodion aus dürfen die Lieder betrachtet werden; das dritte Stasimon legt schon (mit seiner Anklage des Zeus, die es aus dem zweiten Stasimon aufgreift) den Gedanken nahe, auch die Lieder gemeinsam zu betrachten. Ihnen allen liegt ein Thema zugrunde, sie bilden einen Zyklus, ein großes viergeteiltes Lied auf die verwüstete Stadt. Was das Thema des ersten Standliedes war, das läßt sich dem Gesamtlied voranstellen (V. 515):

νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχήσω.

Und den Zweck dieses Zyklus kann man mit denselben Worten wiedergeben, mit denen wir ihn in der so verwandten Hekabe bezeichneten, nur daß hier auch noch die Parodos hineinbezogen wird: auch diese Lieder malen den großen Hintergrund für die Tragödie, die sich vor ihm abspielt, und über die Grenzen der Handlung hinaus wird die Verbindung mit der Vergangenheit, in der die Gründe des Elends liegen, und mit der Zukunft, welche die Folgen birgt, hergestellt; wie ein edler Rahmen legen sich die Lieder um das große Gemälde.

Phoenissen.

Man hat viel hin- und herdisputiert, warum in unserem Stücke ein Chor von tyrischen Jungfrauen auftritt, die als Hierodulen auf dem Wege nach Delphi wider Willen zu den Thebanern, ihren Stammverwandten, gekommen sind und hier den Krieg miterleben[1]. Warum hat Euripides einen solchen Chor gewählt, der mit den Personen der Handlung kaum in enger Verbindung stehen kann und den daher deren Schicksale nicht wirklich erschüttern können? Die Begründung, die der Scholiast zu V. 202 anführt, ist konstruiert und sachlich falsch. Trotzdem urteilen Hartung[2] und Friederichs[3] ähnlich. Den wahren Grund für diese auffällige Wahl hat schon G. Hermann erkannt[4]. Euripides hat des Aischylos Erfindung, wenn nicht übertreffen, so doch wenigstens nicht wiederholen wollen. Da jener aber einen Chor von thebanischen Jungfrauen auftreten ließ, sah Euripides, um nicht als Nachahmer zu erscheinen, von einem so gebildeten Chor ab, obgleich er eigentlich von der Fabel des Stückes gefordert wurde (die Männer nehmen am Kampfe teil), und wählte einen fremden, der aber dennoch durch Bande der Verwandtschaft mit den Thebanern verknüpft ist. Damit erzielte aber Euripides zugleich noch andere Wirkungen, die gewiß ebenfalls in seiner Absicht lagen. Er erweckte die gespannte Neugier seiner Zuschauer, die sich fragen mußten, was denn Phönikerinnen in einem Drama aus der Oidipussage zu schaffen hätten[5]. Sein Publikum wird sich ebenso sehr gewundert haben, diese fremden Mädchen hier anzutreffen, wie Polyneikes über ihre Anwesenheit erstaunt (V. 278f.). Um dieser Verblüffung willen trägt auch das Stück seinen Namen vom Chor. Ein kleiner Exkurs sei verstattet. Vier Tragödien des Euripides sind auf uns gekommen, die nach dem Chor benannt sind. Ohne weiteres ersichtlich ist der Grund hierfür in den Hiketides und Bakchen, wo der Chor die Hauptrolle oder wenigstens

[1] Siehe darüber G. Hermann, Ausg. S. Xff.
[2] Eur. rest. II, 447.
[3] Seite 40.
[4] Ausg. S. XIff.
[5] Wecklein, Ausg. S. 11.

eine bedeutende Rolle spielt. Für die Troades ist dies der einzig richtige Titel, denn Hekabe, Kasandra, Andromache, der Chor, alle sind Troerinnen. Ihr Schicksal ist das Thema der Tragödie. In den Phoenissen aber ist der Chor sicher nur von untergeordneter Bedeutung, Euripides hat eben sein Publikum durch die Wahl des Titels verblüffen wollen. Und schließlich bot sich dem Dichter bei so gewähltem Chore eine erwünschte Gelegenheit, dem Auge etwas Prächtiges, nicht Alltägliches zu bieten, durch den Anblick orientalischer Kostüme den Zuschauer zu erfreuen. Das muß ihm auch gelungen sein, denn der Verfasser der Hypothesis rühmt: *τὸ δρᾶμά ἐστι μὲν ταῖς σκηνικαῖς ὄψεσι καλόν*[1].

Die Natur des Chores bringt es mit sich, daß er in der Parodos (V. 202—260) ausführlich von sich reden muß, damit der Zuschauer nun endlich erfährt, was phönikische Frauen hier zu schaffen haben. Mit *Τύριον οἶδμα λιποῦσ' ἔβαν*, „Phönikerinnen sind wir" beginnt er, um noch einmal die Spannung zu steigern. Er erzählt von seiner Irrfahrt, sehnt sich nach dem stillen Gottesfrieden an heiliger Stätte und lebt sich so für ein Weilchen in eine Stimmung ein, die in schärfstem Kontrast zu dem tobenden Kriegslärm steht, der sich bald um Thebens Mauern erheben wird. Der Chor erfährt selbst diesen Gegensatz an sich (V. 239ff.). Immer mehr lenkt er dann unsere Aufmerksamkeit auf die gegenwärtige Situation hin. Er versichert uns seiner Sympathie mit dem stammverwandten Volke der Stadt, blickt jedoch ohne Zuversicht in die Zukunft, weil die gerechte Sache auf Seiten der Feinde ist. Wohlgemerkt, er sagt, er habe Mitgefühl mit dem Volke, mit der Stadt (V. 242 *τᾷδε πόλει*, 245 *ἅδε γᾶ*), nicht, was man leicht erwarten könnte und auch sollte, mit den Königen. Allein die Fabel so anzulegen, war schon deshalb unmöglich, weil dann der Chor mit Eteokles verbunden sein, also auf der Seite des von ihm selbst verurteilten Unrechts stehen müßte, eine Stellungnahme, die undenkbar ist. Mit dem Volke Thebens

[1] Auch die orientalische Proskynesis wird angewandt (V. 293 f.). Siehe G. Hermann, Ausg. S. XIff; E. Bethe, Jahrbuch des archäologischen Instituts XI, 1896, S. 299; dens., Prolegomena zur Gesch. des griechischen Theaters, S. 334.

hat es der Chor auch in den Standliedern zu tun. Damit ist aber gesagt, daß er sich geflissentlich von der Handlung trennt, nicht mehr mitten in ihr, sondern neben ihr steht. Diese Verwendung des Chores ist nicht unerhört. In Aischylos' Persern spricht der Chor nur von sich und vom Staate, nie von Atossa und Xerxes. Ebenso im ersten Teil der „Sieben", dem Parallelstück zu unsrer Tragödie, wo der Bruderstreit nur einmal (V. 70) erwähnt wird[1]. Dagegen darf nicht vorgebracht werden, daß der Chor V. 1283ff. doch ein Chorikon den Oidipussöhnen widmet. Diese zeitweilige Aufgabe seiner Stellung haben wir am Chor schon im Hippolyt und in der Andromache kennen gelernt; der Chor füllt da eine Pause der Handlung aus und verleiht dem allgemein menschlichen Empfinden Ausdruck.

1. Stasimon (V. 638—689). Mit größerer Feindschaft, zum Brudermord bereit, gehen Eteokles und Polyneikes auseinander.

Gewaltsam unterbricht der Chor Handlung und Stimmung, mit homerischer Ruhe verliert er sich in ferne Zeiten, um von der Jugend Thebens zu erzählen. Kadmos kommt von Tyros, ein Rind zeigt ihm die Stätte, wo er auf Apolls Befehl Theben gründen soll, die auserwählte Stadt, in der Dionysos geboren wird. Unter göttlichem Beistand erlegt er den Drachen, den Sohn des Ares. Pallas befiehlt ihm, die Zähne des Untiers zu säen. Daraus gehen — ein neues Wunder, das nur Götter wirken können — die Sparten hervor, die sich freilich bis auf wenige hinmetzeln.

Soweit ist das Lied eine Ballade, dem Stil des Bakchylides sich nähernd, in lyrischer Form wird ein Mythos erzählt. Das Lied ist völlig losgelöst von der Handlung, anakoluth. Auf einen Zweck, den es erfüllt, können wir bereits jetzt hinweisen: die Erwähnung der Drachentötung und der Spartensaat hilft die Menoikeusszene vorbereiten.

Ganz unvermutet ruft dann der Chor in der Epode Epaphos an, zusammen mit Demeter und Persephone seinem Volke zu Hilfe zu eilen, dem Volke (V. 681 *τάνδε γᾶν*, 688 *τᾷδε γᾷ*[2]), nicht dem Königshause. So mündet das Lied schließlich noch abrupt in die Situation des Stückes (nicht des Aktes!) ein.

[1] Siehe Fries, S. 7.

[2] Hartung, Eur. rest. II, S. 454.

2. Stasimon (V. 784—833). Eteokles und Kreon beraten über die Verteidigung der Stadt; Eteokles gibt noch letzte Anordnungen und eilt in den Kampf.

Das Lied beginnt mit einer Strophe, die der Situation völlig angemessen ist. Die Schlacht, die eben vor den Toren geschlagen wird, erfüllt die Gedanken des Chors; bis in alle Einzelheiten wird die Gegenüberstellung von Ares, der jetzt von der Stadt Besitz ergriffen hat, und Dionysos, der ihr eingeborener Gott ist, durchgeführt.

Der Ausruf Vers 798ff. leitet zu dem zweiten Teile über, in dem sich der Chor wiederum Begebenheiten aus Thebens Geschichte zuwendet. Die beiden noch übrigen Strophen erzählen jedoch nicht fortlaufend, sondern jede ist in sich abgeschlossen, und sie bilden in Inhalt und Stimmung einen unverkennbaren Gegensatz. Die Gegenstrophe (V. 801ff.) zählt aus der Geschichte der Stadt die grauenvollen, scheußlichen Ereignisse auf: die verhängnisvolle Rettung des ausgesetzten Oidipus, das Wüten der Sphinx, den verderblichen Streit der Söhne des Königs, eine Folge seiner blutschänderischen Ehe. So mündet diese Strophe (die letzten Worte sind leider verstümmelt) mit dem Hinweis auf den Kampf der Brüder in die Situation des Aktes ein.

Aber von diesen trüben Gedanken reißt sich der Chor los, nicht bei den Bildern des Schreckens bleibt er stehen, sondern er sucht in der Vergangenheit Beweise für der Götter Gunst und Thebens Dauer und findet sie in der Drachensaat, Harmonias Hochzeit, Amphions Mauerbau, der Abstammung der Könige von Io; dies und tausend andere Glücksfälle erfüllen den Chor mit solchem Vertrauen auf Thebens kriegserprobte Tüchtigkeit, daß er hofft, auch dieser Kampf ende mit einem Siege[1]. Damit kehrt also auch die Epode wieder zur Situation des Aktes zurück.

3. Stasimon (V. 1019—1066). Dieser Jubel erscheint freilich zunächst nicht am Platze, er wird durch Teiresias' Enthüllungen gedämpft. Es ist etwas faul in Theben, seit

[1] Nur so können die letzten Worte V. 831ff. aufgefaßt werden, nicht, wie der eine Scholiast will: *ἡ ἤδη τοσαῦτα πλεονεκτήματα εὐτυχήσασα καὶ ἄλλα ἄλλοις ἀμειψαμένη νῦν ἐπὶ ξυροῦ πολέμου ἕστηκεν.*

Oidipus geboren wurde, ein Fluch wirkt bis auf heute fort, trägt auch die Schuld am gegenwärtigen Kampfe, und in diesem werden die beiden Söhne und viele Thebaner zum Schmerze der Stadt fallen (V. 867ff., 880ff.). Trotzdem besteht für die Stadt selbst keine Gefahr dann, wenn der letzte unberührte Sparte, Menoikeus, sein Leben hingibt zur Sühne für die Erlegung des Drachens. Dies tut denn auch Menoikeus.

Es ist also ein düsteres Bild, das Teiresias entworfen hat, und düster ist deshalb auch zunächst die Stimmung des Chors. Wieder, zum dritten Male, wendet er sich zur Vergangenheit zurück, wiederum zu trüben, grauenvollen Geschehnissen, dem Wüten der Sphinx. Es kam ein Helfer, aber es ist der, von dem Teiresias sprach (V. 867ff.), er hat nur noch größeres Leid über die Stadt gebracht durch die Blutschande und die Verfluchung seiner Kinder (V. 1052ff., hier mündet das Lied in die Situation des Stückes ein[1]). Dann verscheucht plötzlich der Chor seine trüben Gedanken, mitten in der Strophe gedenkt er des Menoikeus und spendet ihm bewunderndes Lob. Erst also wurde die Handlung des Aktes völlig ignoriert, mit einem Male nimmt der Chor noch Bezug auf sie. Der Übergang geschieht ganz unvermutet, fast störend; aber dem Chor mag wohl der Gedanke vorschweben, Oidipus und Menoikeus zu kontrastieren[2]. Beide sind Helfer der Stadt, aber das Werk jenes schlägt zum Unsegen aus, während der Spartensproß in Wahrheit der Retter der Stadt wird. Freilich, kein Wort deutet diese Absicht der Kontrastierung an; trotzdem ist sie wahrscheinlich, denn die Chorlieder verschleiern öfter mehr als sie enthüllen.

Gerade dieses Lied hat Euripides den heftigsten Tadel alter und neuer Erklärer zugezogen. Wir verweisen auf die am Eingange der Arbeit zitierten vernichtenden Urteile der Scholiasten zu Arist. Acharn. V. 443 und Eurip. Phoen. V. 1019 und 1054. Warum hat Euripides solche Blößen geboten? Warum läßt er sein Lied nicht von der Handlung ausgehen, die doch gewiß eindrucksvoll genug ist? Über den Hauptgrund gleich weiter unten. Ein zweiter Grund ist der, daß er der

[1] Auch inhaltlich den Versen 798ff. und 811ff. ganz entsprechend.

[2] Hartung, Eur. rest. II, 458.

Menoikeusszene kein zu großes Gewicht im Stücke verleihen wollte. Denn was ist der Inhalt der Tragödie? Der Bruderzwist und Brudermord des Polyneikes und Eteokles. Wofür aber stirbt Menoikeus? Für die Rettung der Stadt. Sein Opfertod hat also nichts mit der eigentlichen Handlung zu schaffen, ändert nichts am Schicksal der Oidipussöhne, ist nur eine Episode. Und Euripides hat ihn auch nicht anders betrachtet wissen wollen. Das beweist zur Genüge der Umstand, daß in der Botenrede der Tod des Knaben mit wenigen Worten in einem Nebensatz abgetan wird (V. 1090ff.). Diese seine Absicht hätte aber der Dichter selbst verdorben, wenn er die Tat des Menoikeus zum Stoff für ein ganzes Lied gemacht hätte. Wir können hier also an einem interessanten Fall verfolgen, aus welchen Erwägungen heraus einmal auf enge Verknüpfung zwischen an sich eindrucksvoller Handlung und Lied verzichtet wird. Und dabei fällt das Verhalten des Chores um so mehr auf, als der Opfertod ihn gerade am stärksten berühren müßte. Denn, wie schon gezeigt, wendet der Chor seine Teilnahme nur der Stadt, nicht dem Fürstenhause zu, und eben für diese Stadt stirbt doch Menoikeus. Hier also kommt die Handlung einmal dem Chore entgegen, und da gerade hält er sich ihr fern. Wir ersehen daraus nur, für wie notwendig es Euripides gehalten hat, das Gewicht dieser Episode zu mindern[1].

Doch diese Rücksichten auf die Ökonomie sind nicht der Hauptgrund für die Anakoluthie des Liedes. Dieser liegt vielmehr tiefer, im ganzen Plane des Dichters. Alle drei Standlieder behandeln Thebens Vorgeschichte, und wenigstens das erste und dritte geht nicht von der Handlung aus (nur das zweite tut es, entfernt sich aber immer weiter von ihr), alle drei kommen jedoch, als ob sie dies Versehen wieder gut machen wollten und als ob ein Lied keinen Bestand hätte, das nicht doch irgend wie auf die Handlung Bezug nähme, teils natürlich, teils auch nur gezwungen auf die Handlung

[1] Wecklein, Ausg. S. 18 und zu Vers 1090; v. Wilamowitz, Herakles, S. 139, Anm. 39. Auch Bergk, III, 205 nennt die Szene eine Episode und stimmt doch S. 219, Anm. 92 in den Tadel des Scholiasten zu V. 1019 ein.

des Aktes oder wenigstens auf die allgemeine Situation zurück. Es muß auffallen, daß die meisten Vorkommnisse mehrfach erwähnt werden (der Scholiast schilt über *τὰ πολλάκις εἰρημένα*) und daß die Stimmung der Lieder wechselt. Bei näherem Zusehen stellt sich heraus, daß die Stimmung sich je nach dem Stande der Handlung wandelt, d. h. soweit diese Handlung das Volk Thebens betrifft. Nach dem ersten Akte nun hat der Kampf noch nicht begonnen. Wie wird er ausfallen? Dieser Gedanke beschäftigt den Chor, und der Wunsch läßt ihn freudig und voll Zuversicht in die Zukunft schauen. Und er glaubt ein Recht zu dieser Hoffnung zu haben, denn er erinnert sich, wie gnädig die Götter über Theben einst gewaltet haben: mit göttlicher Hilfe erbaute Kadmos in gesegneter Gegend die Stadt, Bakchos wurde da geboren, Pallas half den Drachen erlegen, Gaia ließ die Sparten hervorwachsen. Wahrlich, diese Gnadenbezeugungen sind Grund genug für das Vertrauen, daß auch jetzt bei dem drohenden Kampf die auserwählte Stadt unter der schützenden Obhut der Himmlischen stehen werde. Aber als dann der Kampf wirklich entbrannt ist, wird der frohe Mut doch wankend (2. Stasimon), denn ist diese feste Zuversicht wirklich berechtigt, ist Theben wirklich die gottbegnadete Stadt? Fast will es das Gegenteil scheinen, denn seine Geschichte weiß auch von viel Unheil und viel Grauen zu erzählen. Aber diese trübe Stimmung hat keine Dauer. Mag das Königshaus auch von unerhörten Greueln befleckt sein — an des Volkes Glück kann der Chor nicht verzweifeln, denn wieder kommen ihm die untrüglichen Zeichen göttlicher Huld in den Sinn, Theben wird auch aus diesem Kampfe als Sieger hervorgehen: *πόλις ἅδ' ἐπ' ἄκροις ἕστακ' Ἀρηΐοις στεφάνοισιν.* Aber auch diese Stimmung bleibt nicht rein (3. Stasimon). Zwar die Stadt wird gerettet, das hat Teiresias prophezeit, und Menoikeus ist dafür in den Tod gegangen, und deswegen kann der Chor sein Lied freudig enden. Aber es mischt sich doch bittere, schmerzliche Empfindung bei, es wird kein ungetrübtes Glück beschert; derselbe Teiresias hat verkündet, daß an der Stadt eine Krankheit zehrt (V. 867 *νοσεῖ γὰρ ἥδε γῆ πάλαι, Κρέον*), daß ein alter Fluch hier wirkt,

den Theben schon fühlen mußte, als die Sphinx die Bürger dahinraffte, Oidipus die Stadt befleckte. Mit schweren Blutopfern wird jetzt Theben seinen Sieg bezahlen müssen (V. 880), und laute Klagen werden ertönen. Wie kann bei diesen Aussichten des Chores Stimmung fröhlich sein? Daher wiederum die Erinnerung an die Greuel. Freilich den Sieg wird die heimgesuchte Stadt doch erfechten, daher darf das Lied in verhaltene Freudigkeit und Bewunderung für den Retter der Stadt ausklingen.

Gibt man die Richtigkeit unserer Interpretation zu, so wird man auch eingestehen, daß die Erinnerung an alten Fluch und altes Glück nicht so sinn- und wahllos eingestreut ist, wie G. Hermann[1] meinte. Wir müssen die Lieder gemeinsam betrachten und nach Stimmungsgehalt und Inhalt vergleichen, um zu erkennen, welche feinen Wirkungen der Dichter durch die Gruppierung der Ereignisse und gerade durch ihre Wiederholung erreicht hat. Das einzelne Lied war mit seiner Handlung nicht verbunden, aber der Zyklus ist ein lebendiges Glied der Tragödie. Mit ihrem Stimmungswechsel, dem zweimaligen Auf und Ab der Hoffnung und Zuversicht begleiten die Lieder die Phasen der Handlung. Dem Scholiasten müssen wir unrecht geben; daß Euripides den vielbegangenen Weg meidet, deshalb verdient er noch keinen Tadel. Die Lieder sind ganz gewiß keine Embolima, denn jedes ist nur an der Stelle denkbar, wo es steht.

Iphigenie in Aulis.

In keinem der erhaltenen Stücke, selbst in den Phoenissen nicht, hat der Chor so wenig mit den Personen zu schaffen wie in der aulischen Iphigenie. „Fortuito accedunt exercitum Aulide morantem spectaturae mulieres Chalcidenses, quarum nulla est cum rebus, quae aguntur, personisque, quae agunt, necessitas“ sagt Friederichs[2]. Wir dürfen gespannt sein, wie sich ein so gewählter Chor zur Handlung verhalten wird.

[1] Ausgabe S. XX.

[2] Seite 43.

Im Prolog[1] ist schon die Teilnahme des Zuschauers für die beginnende Handlung geweckt, da wird dieser durch die Parodos (V. 164—302) in eine ganz andere Sphäre versetzt. In seiner Beziehungslosigkeit zur entstehenden Handlung hat das Lied die einzige Parallele im Einzugslied des Ion, nimmt aber doch vermöge seiner Bedeutung einen höheren Rang ein als jener nur die Szenerie malende Gesang. Chalkidische Frauen erzählen anmutig und freudig erregt, was sie eben im Hafen von Aulis haben sehen dürfen, von den berühmten Heerführern und ihrer mächtigen Flotte, bereit, nach Troia in See zu stechen. Gegen die Echtheit des zweiten Teils (V. 231—302) sind Bedenken von G. Hermann, Hartung und anderen vorgebracht worden, für sie sind mit gewichtigen Gründen H. Weil[2] und Schöne[3] eingetreten. Die Annahme der Echtheit ließe sich noch mit der gewählten Anlage beider Teile begründen: der erste hebt an von den beiden Aias und endet mit Achill, im zweiten macht Achill den Anfang und der Salaminier Aias den Beschluß. Aber mag man diese umstrittene zweite Hälfte für echt oder unecht erklären, das ändert doch nichts Wesentliches an dem Sinn und Zweck dieser Parodos, die ein echtes Kataloggedicht ist, offenbar, wie die Teichoskopie der Phoenissen V. 88ff., in Konkurrenz mit der Homerstelle geschrieben. Einmal wird schon hier nachdrücklich auf Achill, der eine wichtige Rolle spielen soll, hingewiesen, ihm allein wird eine ganze Strophe gewidmet (V. 206ff.). Das ist jedoch nur eine Nebenabsicht. Ihre Hauptaufgabe besteht darin, den Glanz, die Macht und die Größe der versammelten Völker, die klingenden Namen ihrer Anführer vor Augen zu stellen. Daß uns eben dies anschaulich gemacht wird, so anschaulich, daß wir es selbst mitzuerleben meinen, ist von größter Bedeutung für das Verständnis und die Wirkung der Tragödie. Wenn so zum Bewußtsein gekommen ist, welch großes Unternehmen auf dem Spiele steht, werden wir einmal die Forderung der Opferung Iphigeniens nicht mehr für unbillig halten, und

[1] Über den echten Prolog siehe Klinkenberg, de Euripidis prologorum arte et interpolatione, Bonn. Diss. 1881, S. 96.

[2] In sept trag. zur Stelle.

[3] Rhein. Mus. 5, 1847, S. 80ff. und 228ff.

zum andern der Jungfrau plötzlichen Entschluß selbst, ihr Leben freiwillig hinzugeben, begreifen, weil das Ziel erhaben genug ist, um ein solches Opfer zu rechtfertigen. Agamemnon macht Vers 1259ff. der Tochter gegenüber denselben Grund geltend.

1. Stasimon (V. 543—589). Trotz seinen eigenen Gewissensbissen und trotz dem Verzichte Menelaos' kann Agamemnon seinen Entschluß nicht mehr zurücknehmen, er selbst muß jetzt auf der Forderung des Opfers bestehen. Ganz unvermittelt befiehlt er dem Chore zu schweigen (V. 542).

Das Lied, in der hinlänglich bekannten Weise komponiert, reißt uns gewaltsam aus der Handlung. Mit selbst für euripideischen Brauch sehr breit ausgesponnenen Reflexionen[1] setzt der Chor ein, mit einer Verwünschung übermäßiger, zerstörender Liebe und mit Gedanken über die Wirkung der Naturanlage und Erziehung auf die Charakterbildung und über die Tugenden der Geschlechter. Das geht auf Paris und Helena. Der Chor sucht damit die Gründe, die zur gegenwärtigen Kriegsfahrt geführt haben: die Zanksucht der Göttinnen und sittliche Verkehrtheit und Leidenschaft der Menschen haben sie verschuldet.

[1] Im Anschluß daran ein zusammenfassendes Wort über das sententiöse Element bei Euripides. Das Gnomische gilt in seiner breiten Ausdehnung — fast der vierte Teil aller Standlieder ist mit allgemeinen Gedanken gesättigt — mit Recht als ein charakteristisches Moment der euripideischen Dichtung; was Dio Chrysost. or. 411, S. 273R über den euripid. Philoktet sagt, gilt allgemein von seinen Stücken: *τά τε μέλη* (sc. *Σοφοκλέους*) *οὐκ ἔχει πολὺ τὸ γνωμικὸν οὐδὲ τὴν πρὸς ἀρετὴν παράκλησιν ὥσπερ τὰ τοῦ Εὐριπίδου* und hat dem Dichter den Beinamen des *σκηνικὸς φιλόσοφος* (Sext. Emp. adv. math. 1, 288 u. a. m.) eingetragen. Hier wirkt persönliche Veranlagung und die Zeitströmung der Sophistik zusammen. Gerade die Verse aul. Iph. 558ff., die Tagesfragen aufgreifen, sind besonders kennzeichnend für die Zeit. Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß das Gnomische überhaupt ein integrierender Bestandteil aller lyrischen Poesie der Griechen und Römer ist, auch Aischylos und Sophokles verstatten ihr einen breiten Raum. Freilich das Räsonnement des Euripides befriedigt nicht immer, manches ist recht flach. — Zu unterscheiden sind zwei Arten der Formgebung der Lieder mit breit ausgesponnener Sentenz. Entweder wird der allgemeine Satz vorangestellt und auf den speziellen Fall erst dann eingegangen, z. B. Medea 410ff.; oder der Chor nimmt erst Bezug auf die Handlung, und die Sentenz füllt die erste Gegenstrophe oder einen beträchlichen Teil von ihr, z. B. Her. 772ff., Ion 472ff. Wo die Sentenz besonders stark wuchert, verschmelzen beide Arten (Andr. 464ff., 706ff., aul. Iph. 543ff.).

Gewiß führen dünne Fäden vom Lied zum Akte; wiederholt war in diesem Helena erwähnt und angeklagt worden: V. 389, 397, 411, 467, 488. Aber solche gelegentliche Äußerungen motivieren ein Lied noch nicht. Die Handlung ist am Chore vorübergegangen, fast ohne einen Eindruck zu hinterlassen. Seine Gedanken weilen vielmehr noch dort, wo sie während der Parodos weilten: bei der gewaltigen Rüstung. Was hat sie veranlaßt? fragt er (siehe V. 587ff.) und beantwortet sich die Frage in einem großen Liede.

2. Stasimon (V. 751—800). Der Opferung scheint sich ein Hindernis in den Weg zu stellen: Klytaimestras Anwesenheit. Trotzdem muß Agamemnon versuchen zu vollbringen, wovor er selbst erschrickt, was aber die Götter fordern (V. 746ff.).

Auch hier ist der Chor nicht von der Handlung berührt; weder an den Sorgen Agamemnons noch an den Hoffnungen Iphigeniens und Klytaimestras nimmt er irgend welchen Anteil. Er hat seine eigenen Gedanken, ihn beschäftigt weiterhin der Heereszug. Das deutet er schon äußerlich an, denn er nimmt das vorangehende Lied ausdrücklich auf:

V. 751ff.: *ἦξει δὴ . . . ἄγυρις Ἑλλάνων στρατιᾶς ἀνά τε ναυσὶν καὶ σὺν ὅπλοις Ἴλιον ἐς τὸ Τροίας Φοιβήιον δάπεδον*

ist eine Wiederholung der Schlußverse des 1. Stasimons:

V. 587ff.: *ὅθεν ἔρις ἔριν Ἑλλάδα σὺν δορὶ ναυσί τ' ἄγει [ἐς] Τροίας πέργαμα . . .*

Was die Handlung nur unterbrochen hatte, setzt der Chor hier fort, von der Veranlassung der Fahrt geht er weiter zu ihrer erhofften Zukunft und ihrem ersehnten Erfolg. Voll unerschütterlicher Siegesfreude malt er sich aus, wie die Griechen vor Troia ankommen, die Stadt erobern, unter den Bewohnern ein Blutbad anrichten. Es sind vornehmlich die Frauen, die das Gemüt dieser Griechinnen beschäftigen, Kasandra, Helena, Hekabe, Troias Bürgerinnen. Unerwartet sieht am Ende (V. 794ff.) der Dichter aus der Maske des Chors hervor, um seine Zweifel an der Wahrheit der alten Mythen einzustreuen.

Ohne Nebengedanken verleiht der Chor dem Ausdruck, was er wünscht und hofft. Der Anblick der Flotte und ihrer

Führer hat ihn ehrfuchtsvoll erstaunen lassen (das zeigte die Parodos); einer solchen Heeresmacht kann, so meint er, ein glänzender Erfolg nicht fehlen. Aber das Lied weckt noch andere Gefühle im Zuschauer, als den Chor zu beseelen scheinen. Das Einzugslied bereitet leise auf Iphigeniens Opferung vor, schon deutlicher dieses Stasimon. Denn die Fahrt nach Troia, die Belagerung und Eroberung der Stadt, die der Chor für unausbleiblich hält, ja vorauseilend schon vollzogen sieht, ist völlig unmöglich, ohne daß Iphigenie der Artemis dargebracht wird. Damit tritt also das Lied in einen zwar nicht ausgesprochenen, doch merklichen Gegensatz zu seiner Handlung. Da Klytaimestra sich nicht entfernen läßt, scheint die Gefahr zu bestehen, daß die Tötung der Jungfrau hintertrieben wird, aber mittelbar hören wir aus dem Liede die volle Überzeugung, daß nichts die Heerfahrt vereiteln wird.

Wie beabsichtigt der Kontrast zwischen Lied und Handlung ist, zeigt das folgende Stasimon, denn da ist er noch fühlbarer.

3. Stasimon (V. 1036—1097). Nachdem Agamemnons Vorhaben entdeckt ist, droht dem Plane, von dem der Erfolg des Zuges abhängt, eine neue, die größte Gefahr: Achill widersetzt sich der Opferung. Seine Gestalt beherrscht das Epeisodion, und mit ihm beschäftigt sich daher auch der Chor, aber ganz anders, als wir nach der Handlung erwarten.

Zu schlimmer Vermählung ist Iphigenie ins Lager gelockt worden. Überraschend und zum ersten Male wird sie in der Epode selbst angeredet und ihre Opferung mit klaren Worten als unabwendbar hingestellt. Das überrascht, weil der Chor bisher noch nie auf Iphigenie Bezug genommen hat und weil seine Überzeugung auch durch die Handlung des letzten Aktes nicht gerechtfertigt erscheint. Iphigeniens blutiger Vermählung wird im ersten größeren Teile des Gesanges die glückliche, glanzvolle Hochzeitsfeierlichkeit der Eltern Achills gegenübergestellt[1], die durch Cheirons Weissagung auf die Geburt Achills und seinen Waffenruhm, den er vor Ilion ernten soll, gekrönt wurde. Es leuchtet von selbst ein, daß der Chor gerade

[1] V. 1076 *μακάριον τότε . . .*, 1080 *σὲ δ' ἐπὶ κάρα . . .*, siehe H. Weil, sept trag. zu Vers 1076.

zu diesem Liede durch die Handlung des Aktes angeregt wird, hier wie dort erstrahlen die Tugenden Achills — und doch welch ein Unterschied zwischen Akt und Lied! Dort hatte sich Achill als der ritterliche Beschützer der schwachen Frauen gezeigt. Davon schweigt der Gesang, dieser gedenkt in seiner Weissagung gerade seiner künftigen Heldentaten im Kampfe, die er nur verrichten kann, wenn die geopfert wird, welche zu schützen er eben bei seiner Ehre versprach. Der Chor tritt also in zunächst unausgesprochenen, dann (V. 1080ff.) ausdrücklichen Gegensatz zur Handlung; in beiden Teilen setzt er den Vollzug des Opfers als unausbleiblich voraus.

Am Ende klagt der Chor über das kraftlose Hinschwinden von Zucht und Ehrbarkeit. Das kann in diesem Zusammenhange nur auf Agamemnon und seinen Anschlag gegen sein Kind zielen, ist aber doppeldeutig: wir dürfen zugleich in diesen Versen eine persönliche Klage des Dichters über die Schäden seiner Zeit sehen[1].

Das Ende der Tragödie hält man wohl mit Recht schon von Vers 1510 an für das Werk eines Interpolators[2]. —

Die Handlung und das einzelne Lied sind in unsrer Tragödie gar nicht oder nur auf ungewöhnliche Art verbunden. Und doch sind die beiden Elemente nicht voneinander zu trennen[3]. Das Schicksal Iphigeniens steht im Mittelpunkt der Handlung. Für das Königskind bangt der Zuschauer, sein mitfühlendes Herz wünscht des Mädchens Rettung und schöpft neue Hoffnung aus jedem Hindernis, das sich der Opferung in den Weg stellt. Aber seine Gefühle sind doch zwiespältig. Es handelt sich hier nicht nur um ein einzelnes Menschenleben, es steht auf der anderen Seite auch ein groß angelegtes Werk auf dem Spiel. Auch für sein Gelingen bangt der Zuschauer. Aber beides zugleich kann er nicht sich erfüllen sehen, entweder fällt Iphigenie, und dann wird das große Werk zum Erfolge geführt, oder ihr Leben wird erhalten, und dann hat man für ein Nichts die gewaltigste

[1] H. Weil, sept trag. zu Vers 1092f., der an Thukyd. III, 82f. erinnert.

[2] So urteilen Kirchhoff, Arnoldt, v. Wilamowitz.

[3] Im folgenden benutze ich Schöne (Rhein. Mus. V, 1847, S. 229ff).

Streitmacht aufgeboten. So kämpfen Mitleid und Verlangen im Zuschauer. Nun ist es in unsrer Tragödie die einzig dastehende Aufgabe des Chores, diesen Widerstreit der Gefühle zu erwecken. Denn die Handlung bewegt sich fast ausschließlich um das Schicksal Iphigeniens, das Recht des versammelten Heeres und seine Partei wird demgegenüber nur beiläufig durch Agamemnon vertreten. Der Chor aber ist es, der mit allem Nachdruck und ausschließlich die Interessen der Flotte vertritt. Er singt von der versammelten Streitmacht (Parodos), von den Ursachen des Zuges (1. Stasimon), seinem Erfolge (2. Stasimon), von dem Ruhme, den der bedeutendste Held dabei ernten wird (3. Stasimon). Indem sich die Lieder in die Handlung einschieben, treten sie, zunächst unbewußt, zur Handlung in Kontrast und lassen das wirkungsvolle und dramatische Auf und Nieder von erweckten und vernichteten Hoffnungen für Iphigenie, von Besorgnis und Erwartung für den Heereszug entstehen; das Lied zerstört, was die Handlung versprach. Am Ende versöhnen sich beide Tendenzen; der, welche der Chor vertritt, ordnet sich die unter, welche Iphigenie gerettet sehen möchte. Der Chor behält recht, wie er empfinden auch Agamemnon, Achill, vor allem Iphigenie selbst und ebenfalls der Zuschauer. Daß dieser sich von der Notwendigkeit des Opfers überzeugt, hat der Chor von Anfang an erreichen wollen; deshalb hat er stets nur die Interessen der Heerfahrt vertreten, die zu bedeutend sind, als daß ihretwegen ein Menschenleben geschont werden könnte. Es ist für ihn ausgemacht, daß Iphigenie fallen muß, denn menschliche Schwachheit (1. Stasimon) und göttliche Zanksucht (1. Stasimon und Monodie V. 1299ff.) haben verschuldet, daß das Heer hier versammelt ist (Parodos), die Weissagung der Kentauren (3. Stasimon) birgt aber dafür, daß es zum Kriege kommt und Troia fallen wird (2. Stasimon). Diese Überzeugung, daß um alles deswillen Iphigenie ihr Leben hingeben muß, liegt zunächst nur verschlossen in den Liedern, erst in der Epode des letzten Stasimon (V. 1080ff.) wird sie zum ersten Male offen ausgesprochen.

So bilden die Lieder ein ganzes System für sich und zwingen uns, sie in ihrer Gesamtheit zu betrachten. Diese Ver-

bindung legt schon äußerlich das erste und zweite Stasimon nahe. Schöne[1] formuliert die Aufgabe der Gesänge wie folgt: „Die Lieder tun von objektiver Seite die Notwendigkeit des Schlußereignisses, der Opferung der Iphigenie, dar. Sie geben die historische Begründung für die psychologischen Motive, welche sich in der Handlung der Hauptpersonen, des Agamemnon und besonders der Iphigenie, entfalten.“ Mit höchster Künstlerschaft sind hier Handlung und Lied verbunden, in einem höheren Sinne, als es sonst bei Euripides zu geschehen pflegt. Die Chorgesänge sind hier ebenso unentbehrlich wie etwa im Ion. Der neue Brauch des Dichters, der Zusammenschluß in Zyklen, ist hier am vollkommensten ausgebildet, hier entfernt sich Euripides aber auch am weitesten von Sophokles.

* * *

In der Hekabe und den Troades ist ein Chor gewählt, der als Person auf das engste mit den Helden verbunden ist, in den Phoenissen und der aulischen Iphigenie tritt er nur zufällig und von außen heran. Und doch sucht er dort ebensowenig eine innigere Fühlung mit der Handlung wie hier. Diese vier Dramen entfernen sich in der Behandlung des Chores am weitesten von denen der ersten Gruppe. Jedes einzelne jener Lieder war *ἀκόλουθον τῇ ὑποθέσει* im Sinne der Scholiasten, von diesen trifft es kaum auf ein einziges zu. Diese Maßstäbe taugen also nicht mehr, das Wesen und der Gebrauch der Lieder hat sich von Grund aus gewandelt. Eingehendere Interpretation zeigt freilich, daß auch hier eine tiefere Verknüpfung von Akt und Lied besteht, aber es ist nicht mehr jener sinnfällige und unmittelbare Zusammenhang. Es will aber auch nicht der einzelne Gesang für sich betrachtet sein; Sinn und Absicht der Lieder erhellt erst aus der Beachtung ihres Zusammenschlusses. Die Gesamtheit der Lieder ergibt dann einen wertvollen, bisweilen sogar unentbehrlichen Bestandteil der Tragödie.

Daß aber die einzelnen Lieder die enge Verknüpfung aufgeben, das hat seine Ursache in ihrem Inhalte. Dieser

[1] a. a. O. S. 231.

ist erzählend, die Lieder sind ein Stück Epos in lyrischer Form[1]. Drei große Sagenkreise sind es vornehmlich, aus denen der Dichter immer wieder schöpft: der argivische, der trojanische und der thebanische. Diese Gesänge bilden durch ihre Häufigkeit und ihr weites Ausmaß ein charakteristisches Stück euripideischer Kunst. Diese Epik ist im Grunde etwas Undramatisches, und daß sie trotzdem so reichlich ins Drama Eingang findet, fordert eine Erklärung.

Euripides ist ein vortrefflicher Erzähler, gerade die Meisterwerke seiner Lyrik finden sich unter diesen Liedern. Doch diese spezifische Begabung des Dichters reicht nicht hin, um den noch dazu so häufigen Gebrauch der Lieder zu rechtfertigen.

Der Mythos übt eine einzigartige Herrschaft in der griechischen Dichtung. Von ihm zehrt die Tragödie, die Tochter des Epos, und die Komödie in ihren verschiedenen Spielarten. Er ist aber ferner ein ebenso integrierender Bestandteil der Chorlyrik, denn er tritt im Nomos und im Epinikion (speziell im *ὄμφαλος*) auf. Vor allem jedoch ist er, und das ist für unsere Betrachtung das Wichtigste, der alleinige Stoff der Heroenballade und des Dithyrambus. Stesichoros, von dem Quintilian (X, 1, 62) sagt: epici carminis onera lyra sustinuit, steht voran. Die Titel seiner Chöre, z. B. *Ἑλένα, Ἄθλα ἐπὶ Πελίᾳ, Ἰλίου πέρσις* könntenebensogut über Epen stehen. Es folgen Ibykos, Simonides (siehe *Ἰλίου πέρσις, Εὐρώπη*), Bakchylides (*Ἴθεοι, Εὐρώπη*), Korinna. — Der Mythos war auch der Inhalt des Chorliedes, als zu ihm der Sprecher trat. Und diese unveräußerliche Eigenart bewahrt der Chor durch die Entwicklung der Tragödie hindurch; mag auch die Zahl der Schauspieler wachsen, die Handlung schließlich überragend über die Leistung des Chores dominieren: auch jetzt noch bleibt der Mythos eines seiner Lieblingsthemen.

Ist diese Entwicklung einigermaßen richtig gezeichnet, dann müssen sich solche Mythoslieder auch bei Aischylos und Sophokles finden. Diese Erwartung wird erfüllt. Zunächst bei Aischylos. Es ist dazu die Analyse des charakteristischsten Stückes nötig, des

[1] Die folgende Besprechung gilt auch den epischen Liedern, die vereinzelt in den früher behandelten Dramen auftreten, vor allem Androm. 274 ff., 1009 ff., Her. 359 ff., El. 699 ff., 1147 ff., I. T. 1234 ff. (Hel. 1301 ff.).

Agamemnon[1].

Nach dem Prolog zieht der Chor ein, ohne von der Botschaft des Feuerzeichens Kunde zu haben.

Im Rezitativ (V. 40ff.) zeichnet der Chorführer in großen Strichen die Situation und die Vorgeschichte: zehn Jahre sind vergangen, seit Agamemnon und Menelaos auf Befehl der Götter mit großer Macht gegen Troia ausrückten, weil Paris Helena geraubt hatte. Noch tobt der Kampf, bis er nach Gottes Willen entschieden wird, das Unrecht seine Vergeltung findet. Schon dies Rezitativ bringt den Satz, der zum Leitgedanken aller folgenden Lieder wird:

V. 58f.: *ὑστερόποινον πέμπει παραβᾶσιν Ἐρινύν*

und V. 68ff.: *τελεῖται δ' ἐς τὸ πεπρωμένον·*
οὐθ' ὑποκαίων οὐτ' ἐπιλείβων
οὔτε δακρύων ἀπύρων ἱερῶν
ὀργὰς ἀτενεῖς παραθέλξει.

Das ist vorläufig noch in reiner Anwendung auf die Gegner, Troia und die Priamiden, gesprochen. Dann einiges Persönliche über sich, um zu erklären, warum er daheim geblieben ist. — Auf die Frage Klytaimestras nach dem Grunde ihres Opfers erhält der Führer keine Antwort; so kommt es zum eigentlichen Chorgesange (V. 104ff). Der Chor fühlt sich von der Gottheit ermächtigt, von dem Vorzeichen zu singen, das die Fahrt eröffnete. Also das Lied beginnt mit ausdrücklicher Nennung des Themas und erzählt eine einzelne Szene aus der im Rezitativ nur skizzierten Vorgeschichte. Zwei Adler zerrissen eine trächtige Häsin. Mit einem Male, noch ehe wir die Deutung erfahren, klingt der beängstigende und spannende Kehrreim dazwischen:

αἴλινον αἴλινον εἰπὲ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

Die Besorgnis des Chores ist berechtigt, denn — so deutet Kalchas — Glück und Unheil verkündet das Orakel gleichzeitig. Troia wird zwar erobert werden, aber wenn die beleidigte Artemis, damit die Fahrt vonstatten gehe, ein Opfer verlangt, so muß dies verheerende Folgen haben. Für das

[1] Siehe dazu von Wilamowitz, Griech. Trag. II.

unvermeidliche Opfer des Kindes wird die verletzte Mutter Vergeltung am Gatten üben. Mit diesen Worten wird blitzartig die noch in Dunkel gehüllte Handlung erhellt. Schon die Parodos arbeitet damit auf die Katastrophe hin, und ohne etwa eines Sinnes mit Klytaimestra zu sein, gibt der Chor bereits eine Motivierung ihrer blutigen Tat. Die Sorge um den bedrohten Agamemnon quält den Chor. Er klammert sich gläubig an die einzig verläßliche Macht, an Zeus, aber auch aus diesem Glauben erwächst keine Hoffnung für Agamemnon; denn Zeus verfährt nicht immer mild und schonend mit den Menschen, das Ziel der Erkenntnis läßt er sie durch das Leid erreichen. So war es auch der Gott, der Agamemnon zu dem Opfer nötigte, und dieser gehorcht, verstrickt sich in schwere Schuld — und wird er nun nicht denselben Weg zum Wissen gehen müssen? Rührend erzählen die Alten die Opferung der Jungfrau, die fallen mußte um eines Weibes willen, wie sie nicht ohne Bitterkeit hinzusetzen (V. 225). Was daraus folgen wird, sprechen sie nicht aus, das Grauen schließt ihnen den Mund. Aber ihre Worte verraten genug (V. 247ff.); die Zukunft wird ans Licht bringen, daß auch Agamemnon den Leidensweg betreten muß.

So schließt das erste Lied mit der bangen Ahnung eines grausigen Unheils.

Jetzt gibt Klytaimestra Auskunft: Troia ist erobert. Mit schneidendem Zynismus fährt sie fort: von dem Betragen der Sieger wird es abhängen, daß sie auch glücklich die Heimat erreichen.

1. Stasimon (V. 367—488). Troia ist gefallen! Mit voller Befriedigung haben die Greise erfahren, daß eingetroffen ist, was sie, überzeugt von dem gerechten Walten der Gottheit, gehofft und erwartet hatten. Deshalb das Dankgebet des Chorführers an *Ζεὺς Ξένιος* (V. 355ff.). An das Gebet schließt sich unmittelbar das Lied an. Das Strafgericht an Troia ist gerecht, denn ganz Troia ist mit Paris und den Priamiden schuldig geworden durch den Ehebruch. Doch der Chor greift weiter aus. Nicht auf dieser Seite allein lastet Schuld. Vergangen hat sich auch Helena, an Troia und ihrem Vaterlande. Denn um ihretwillen sank die Stadt in Staub, sie

brachte dem verlassenen Gatten Schmerz, dem Volke blutigen, langen Krieg, das Weh der Trennung und des Verlustes. Diese Opfer ihrer Untertanen forderten die Atriden für sich, und dadurch sind schließlich auch sie schuldig geworden an ihrem Volke, das für ihre persönlichen Zwecke, *ἀλλοτρίας διὰ γυναικός* (V. 448) mißbraucht wurde. Darob wächst die Erbitterung im Volke, das Ahndung für die Ausbeutung verlangt. Doch das Volk wird nicht zur Selbsthilfe zu greifen brauchen, denn die Gottheit selbst kann solchem Frevel nicht gleichmütig zuschauen, sie wird als Rächerin erscheinen. Der Gedanke, daß es eine strafende Vergeltung gibt, erfüllt den Chor mit Genugtuung — und doch, es schmerzt ihn, daß gerade seine geliebten Herrscher das Ziel der nie fehlenden Nemesis sein müssen; jedes seiner Worte verrät die Sorge um seine Könige. Ja, aber wenn sie eine unausbleibliche Strafe treffen muß, kann es denn dann wahr sein, daß Agamemnon und Menelaos jetzt als siegreiche Helden heimkehren? Nein, der Chor kann es nicht glauben, bevor er verläßlichere Kunde empfangen hat.

So endet auch dieses Lied in der Ahnung drohenden Unwetters. Ergreifend ist der Wechsel der Stimmung, zu Anfang die volle innere Befriedigung über die verdiente Züchtigung einer verderbten Stadt, am Ende der Unglaube, weil auch die, welche das Rächeramt verwalten sollten, unrein sind. Das Gericht des Zeus sieht er am Anfang in Troias Untergang, für Gerede eines Weibes hält er am Ende die ganze Botschaft. Auch dieses Lied arbeitet mächtig auf den tragischen Ausgang hin: Wenn schwere Sühne Agamemnon getroffen hat oder treffen sollte, so ist das nicht unverdient, denn er ist schuldig geworden an seinem ausgebeuteten Volke.

Ein Herold meldet Agamemnons Nahen, erzählt von den Mühsalen der aufreibenden Belagerung.

Klytaimestra heuchelt Freude über des Gatten Rückkehr.

Doch auch schlimme Botschaft muß der Herold bringen: das Achäerheer ist auf dem Meere zerstreut, Menelaos kehrt nicht zurück.

2. Stasimon (V. 681—781). Also ist doch wahr, was das Feuersignal gemeldet hatte, der Chor aber zuletzt nicht glauben

wollte. Er gibt sich geschlagen (V. 583). Damit ist des Kalchas Orakel zur Hälfte eingetroffen. Doch dieser Kunde froh werden kann der Chor nicht. — Helenas Gestalt beherrscht das Lied, zunächst wenigstens. Damit wird offensichtlich, daß wir hier nicht einen Gesang engster Verknüpfung vor uns haben, der Chor entfernt sich ein Stück von der Handlung. Die Priamiden und mit ihnen Troia sind gestraft, um Helenas willen. Mit höchster Meisterschaft preist der Dichter den unwiderstehlichen Liebreiz der herrlichen Frau; jedoch so strahlend ihre Schönheit ist, so verderblich ist auch ihr Charakter. Wie ein junger Löwe erst zahm und zutraulich ist, dann aber, wenn er älter wird, seiner Natur nach gefährlich und blutdürstig werden muß, so bereitete auch Helenas Verweilen in Troia zuerst wohl Freude und Lust, aber Freude und Lust wandelten sich in Mord und Blutvergießen. Doch Helena ist nur ein Werkzeug und Mittel in der Hand Dikes. Durch sie wird am trojanischen Königshaus die Wahrheit eines alten Satzes offenbar: Hoffart und Frevel gebären fortzeugend Böses, wie aus Rechtschaffenheit Wohlergehen erwächst. Troia mußte durch göttliche Fügung untergehen, weil es morsch und reif zum Zusammenbruch war, denn Dike

πᾶν δ' ἐπὶ τέρμα νωμᾷ (V. 781).

Die letzten Gedanken sind zunächst auf Troia gemünzt, das geht aus dem Zusammenhange hervor. Aber sie sind allgemein ausgesprochen, daher auch allgemein anwendbar. Ein besonderer Nachdruck liegt auf den Schlußworten *πᾶν δ' ἐπὶ τέρμα νωμᾷ*. Auch das argivische Königshaus ist in Schuld verstrickt wie das troische: Agamemnon hat sein Volk in den Tod gehetzt, Klytaimestra ist nicht reiner als ihre Schwester. So wird auch hier in Argos Dike ihres Rächeramtes walten müssen. Menelaos ist schon verschlagen, vielleicht tot; und Agamemnon? Der Chor ahnt jetzt nicht nur das Unheil, sondern er weiß, daß es kommen muß, fordert es sogar nach den unentrinnbaren Gesetzen der Sittlichkeit.

Nun kommt er selbst, der stolze Sieger, jeder Zoll ein König. Wiederum kämpfen die Gefühle in der Brust des Chores, er kann seinem großen König nicht gram sein, die

Alten freuen sich aufrichtig über seine Heimkehr und versichern ihn ihrer Treue; als freie Männer halten sie jedoch auch mit ihrem Tadel und ihrer Unzufriedenheit nicht zurück. Der König dankt den Göttern, spricht zum Volke, Klytaimestra begrüßt heuchlerisch den verhaßten Gatten und macht ihn der ὕβρις schuldig. Agamemnon nimmt sich Kasandras an. Klytaimestra triumphiert.

3. Stasimon (V. 975—1034). Agamemnon ist ins Haus gegangen, dem Tode verfallen. Kalchas' Orakel, des Chors bange Ahnung und seine Überzeugung vom Wirken der Dike, sein Wissen von den Zuständen im Hause, Klytaimestras auffälliger Empfang — das alles wirkt zusammen: sein Herz krampft zusammen. Die Eroberung Troias ist geglückt, nun wird auch jenes andere eintreffen. Ausgesprochen wird es auch diesmal nicht, der Chor verstummt. Ungeheuer schwer und wuchtig ist das Lied, packend und lähmend, alle Hoffnung auf einen Schicksalswechsel raubend.

Die Exodos bringt die grandiose, erschütternde Kasandraszene, Agamemnons Ermordung. Klytaimestra bekennt sich mit beleidigendem Zynismus als Mörderin und macht als Gründe für ihre Tat geltend: Iphigeniens Opferung (V. 1415, 1432, 1525, 1555) — siehe Parodos!, Agamemnons Untreue (V. 1438), schließlich den Erbfluch des Hauses (V. 1475, 1500). Der Chor führt an: Helena (V. 1455) — siehe 1. und 2. Stasimon! den alten Fluch (V. 1468). Klagen des Chors und Streit mit Aigisth, den Klytaimestra schlichtet. —

Noch ein kurzer Rückblick auf die Lyrik dieser Tragödie. Niemand wird mit ihr euripideische Lieder gleichsetzen wollen; die äschyleische Tragödie ist im Gegensatz zur jüngeren euripideischen ganz auf musikalische Wirkung eingestellt[1], und diese mächtig erhabenen Töne stehen Euripides nicht zu Gebote. Und doch dürfen wir den jüngeren Dichter zu einem Vergleich heranziehen. Parodos und das 1. und 2. Stasimon erzählen wie so viele euripideische Gesänge ein Stück Epos, einen Teil der Vorgeschichte, und sie sind zwar

[1] Siehe E. Bethe, „Tragödie und Musik", Neue Jahrb. f. d. kl. Altt. 19, 1907, S. 82ff.

nicht losgelöst von ihrem Akte, aber die Verbindung ist doch auch nicht zwingend und ganz eng. Vom Vogelzeichen, von Kalchas' Orakel, von Iphigeniens Opferung, von Helenas Raub und Flucht wird erzählt. Die Lieder erlauben also einen Zusammenschluß. Dieser wird noch durch andere Züge nahegelegt, ja gefordert. Jedes einzelne führt nicht streng einen Gedanken durch, sondern durchmißt selbständig einen ganzen Kreis von Gedanken, sie sind ebenfalls *περίπατοι*, wenn auch in etwas anderem Sinne als die euripideischen. So ist es möglich, daß sie allesamt zugleich die Motive für die Katastrophe beibringen. Der König wird, ja muß fallen, denn er hat sein Kind geopfert (Parodos), er hat sein Volk geopfert (1. Stasimon), sein Haus ist reif zur Strafe (2. Stasimon). Das ist ein wichtiges Stück dramatischer Ökonomie. Agamemnon endet nicht nur, weil er der verbuhlten Gattin unbequem ist, er hat sich wirklich vergangen; seine schwere Strafe ist gerecht, wenn sich Dike auch eines unwürdigen Werkzeuges bedient, um ihres Amtes zu walten. Es ist also der Chor, und er allein, der die tieferliegenden, objektiven Gründe für Agamemnons Fall vorführt. Anziehend und ergreifend ist dabei der ewige Widerstreit der Gefühle des Chors, hier die Liebe und Anhänglichkeit zum Herrscher, dort die Verdammung seiner Taten und die Forderung der Vergeltung nach dem Sittengesetz. Und das ist schließlich das Dritte, das die Lieder zusammenschließt: am Ende jedes Liedes tritt die bange Befürchtung der Katastrophe hervor, erst nur die dämmernde Ahnung, dann immer stärker anschwellend und immer eindringlicher und packender, bis sie schließlich im 3. Stasimon zu einem ganzen Lied wird. Das ist wahrhaftig ein Liederzyklus von höchster Vollendung.

Doch zunächst kam es uns darauf an zu zeigen, daß Aischylos, ganz wie Euripides, solche „Mythoslieder" hat, die im einzelnen nicht aufs engste mit der Handlung verbunden sind.

Und Sophokles? Wie sehr wir berechtigt sind, in diesen episch-lyrischen Liedern altes Erbgut aus der Zeit der Entstehung der Tragödie zu sehen, zeigt der Umstand, daß selbst Sophokles, dem es eine der höchsten Forderungen ist, Lied und Dialog zu vollkommener Einheit zu verschmelzen, ein

deutlich ausgeprägtes Beispiel dieser Lieder hat: Trachin. V. 497ff., allerdings nur eins, so weit wir sehen[1].

Diesen Gebrauch, der bei Aischylos so stark verbreitet ist, bei Sophokles freilich zurücktritt, setzt Euripides in einer späteren Periode bewußt fort, und es zeigt sich dabei, daß er sich nicht Sophokles, sondern vielmehr Aischylos anschließt. Mit ihm teilt er auch den Brauch der Zyklenbildung. Wie Aischylos die Lieder zusammenwirken läßt, so vereint sie auch Euripides in Hekabe, Troades, Phoenissen, aulischer Iphigenie, und immer vollendeter wird bei ihm der Zusammenschluß.

Die Tatsache, daß Agam. V. 104ff. das Liedthema ausdrücklich genannt wird, führt zu etwas Neuem:

Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν
ἐκτελέων . . .
ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος . . .

Dreimal wird bei Euripides das Thema[2] genannt:

Tro. V. 515ff.: *νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχήσω,*
τετραβάμονος ὡς ὑπ' ἀπήνας
Ἀργείων ὀλόμαν . . .

Her. V. 352ff.: *ἐγὼ δὲ τὸν . . . μολόντα . . .*
ὑμνῆσαι στεφάνωμα μό-
χθων δι' εὐλογίας θέλω

und schließlich Helena V. 1111ff.:

ἐλθὲ . . .
θρήνων ἐμοὶ ξυνεργός,
Ἑλένας μελέας πόνους
τὸν Ἰλιάδων τ' ἀει-
δούσᾳ δακρυόεντα πόνον
Ἀχαιῶν ὑπὸ λόγχαις.

Und um den Reigen zu schließen: auch Sophokles kennt diese Angabe des Themas in jenem angeführten einzigen epischen Liede Trach. 497ff. und zwar in der Form der Frage:

---

[1] Siehe Rahm, S. 81ff.

[2] Zugleich wird die Gattung des Liedes genannt: *ᾠδὴ ἐπικήδειος* Tro. 514, *ὕμνος* Her. 355, *θρῆνος* Hel. 1112, darin trennen sich diese Lieder vom Prooemium des Epos.

. . . ἀλλ' ἐπὶ τάνδ' ἄρ' ἄκοιτιν
τίνες ἀμφίγυοι κατέβαν πρὸ γάμων,
τίνες πάμπληκτα παγκόνιτά τ' ἐξῆλθον ἄεθλ' ἀγώνων;

Aber, und damit kommen wir wieder einen Schritt weiter, diese Themaangabe ist keineswegs eine Besonderheit der Tragiker. Sie stammt aus dem Epos. Es genügt an den Eingang der Ilias und Odyssee zu erinnern, der kleinen Ilias

Ἴλιον ἀείδω καὶ Δαρδανίην ἐύπωλον,
ἧς πέρι πολλὰ πάθον Δαναοὶ θεράποντες Ἄρηος,

oder etwa an die Eingangsverse der Perseis (?) des Choirilos von Samos

Ἤγεό μοι λόγον ἄλλον, ὅπως Ἀσίης ἀπὸ γαίης
ἦλθεν ἐς Εὐρώπην πόλεμος μέγας[1].

Vom Epos hat sie sodann die Chorlyrik, zunächst die selbständige, übernommen. Im Dithyrambos und Epinikion (speziell im *ὄμφαλος*) steht dem Mythos gern das Thema voran. Als Beispiele seien herausgegriffen: Pindar Ol. VI, 27ff., Pyth. IV, 67ff., Nem. I, 33, Isthm. I, 15ff., Bakchylides IX (K), 2ff., XVI, 13, XIX, 15. Und die dramatische Lyrik tut es der selbständigen gleich. Nicht nur in dieser, sondern auch in anderen Besonderheiten. In Frageform ist das Thema bei Sophokles Trach. 497ff. gefaßt, ebenso bei Bakch. XIX, 15, Pind. Pyth. IV, 70ff., Nem. III, 26. Es kann Zufall sein, daß Euripides keine völlige Parallele dazu bietet, aber das Stilmittel der Frage innerhalb dieser Lieder kennt er auch: Andr. 298ff., Tro. 528ff., wie auch seinerseits Bakch. XV, 46 wieder[2].

Ein weiteres gemeinsames Kennzeichen dieses Liederstils bei Euripides ist der plötzliche, abrupte Schluß, den Bakch. XV, XVI, XVII und Eurip. Tro. 511ff. — auch Soph. Trach. 497ff. aufweisen[3].

---

[1] Vgl. dazu Aristot. Rhet. III, 14, p. 1415ª 11. Dieses Choiriloszitat ist deshalb besonders interessant, weil es dieselbe Stilisierung wie Aisch. Ag. 104ff. und Eur. Tro. 515ff. zeigt: *Ἤγεο . . . ὅπως . . ., κύριός εἰμι θροεῖν . . . ὅπως . . ., μέλος ἰαχήσω . . . ὡς.* Das ist also formelhaft.

[2] Siehe Rahm, S. 81; E. Bethe, Homer, Dichtung und Sage, erster Band, Ilias, Leipzig 1914, S. 14ff.

[3] Siehe v. Wilamowitz, comment. metricum I, Goett. 1895, p. 287.

Wir haben also in der Tragödie aller drei Tragiker echte Lieder im Stile des Bakchylides. Das heißt: Die Lyrik im Drama ist bisweilen noch selbständige Chorlyrik. Sie erinnert damit an die Entstehung der Tragödie aus dem Chore. Mehr und mehr überwucherte die Handlung und zwang die Lyrik in immer größere Abhängigkeit; zu Zeiten jedoch äußert diese noch die alte Selbständigkeit: der Chor singt einen epischen Stoff, wie er es getan hatte, ehe und als der Sprecher zu ihm trat. Das hat aber zur Folge, daß der Chor sich weniger an die Handlung gebunden erachtet, also weniger auf sie Bezug nimmt. Die Verwendung solcher Lieder ist bei Aischylos sehr natürlich, da er der Entstehung der Tragödie noch zeitlich nahe steht. In andere Bahnen wird die Entwicklung des Dramas durch Sophokles gelenkt. Er entwickelt konsequent und einseitig die Handlung, mit anderen Worten: er drängt den Chor zurück und ordnet ihn unter. Nicht ganz gelingt das jedoch: die eingeborene Kraft des Chores zeigt sich noch in Trach. 497 ff. Dann setzt, etwa gleichzeitig, eine neue Phase mit Euripides ein. Er bildet auf der einen Seite die Art des Sophokles fort: er gestaltet Handlung und Charakterzeichnung noch weiter aus, greift aber andrerseits in der Behandlung des Chors unverkennbar auf Aischylos zurück. Es heißt also die Zusammenhänge und die Entwicklung mißverstehen, wenn man sagt: Sophokles schiebt den Chor zugunsten der Handlung zurück, Euripides jedoch flicht, da ihm das Gefühl für strenge Geschlossenheit fehlt, den „rhetorischen Zierat" der Lieder wieder ein, um die Pausen zu füllen. Die Kunst des Euripides ist kein Abfall von der des Sophokles. Die Behandlung und Verwendung des Chors bei den drei Tragikern verläuft nicht in einer geraden Linie von Aischylos über Sophokles zu Euripides, sondern Euripides knüpft bewußt an Aischylos an; Sophokles steht mit seiner einseitigen Zurückdrängung des Chors abseits. Daß also der Chor bei Euripides oft weit ausgesponnene Lieder vorträgt, daß er so oft den Mythos zum Stoff seiner Gesänge macht, das ist etwas Ursprüngliches, das auf Aischylos und damit den Urzustand der Tragödie hinweist, also etwas Gutes und Echtes. Verfall der Kunst und Sorglosigkeit des Dichters kann dies nur derjenige nennen,

der unhistorisch zu Werke geht und Sophokles als oberste Norm, seine Werke als die Tragödie schlechthin hinstellt. Von Aischylos, ja vom Ursprung der Tragödie muß man ausgehen, um den Gebrauch des Chores bei Euripides zu verstehen.

Euripides mit Aischylos zusammenzurücken, darauf führen auch andere Beobachtungen. Wir verweisen auf die Jenaer Dissertation von O. Krause, de Euripide Aeschyli instauratore (1905). Im besonderen soll hervorgehoben werden, was auf den Chor Bezug hat. Aischylos in den Hiketiden (und auch Eumeniden) und Euripides in den Hiketiden machen den Chor zur Hauptperson; das ist bei Sophokles nicht der Fall (Satyrspiele wie die *Ἰχνευταί* scheiden dabei aus). Bei diesem spielt der Chor nicht einmal die Rolle, welche der Bakchen-, der Heraklidenchor spielt, ist es ihm sogar verboten, die Rolle eines Schauspielers zu übernehmen. So bedeutsam wie der Ionchor greift — soweit wir urteilen können — kein sophokleischer Chor in die Handlung ein. Bei Sophokles spricht der Chor ferner wenig von seiner Person, auch dies unterscheidet ihn zugleich vom äschyleischen und euripideischen[1]. Wir haben also ein Recht, in Euripides den Nachfolger des Aischylos zu sehen. Bei dieser Feststellung soll aber nochmals daran erinnert sein, daß die ersten der uns erhaltenen Tragödien der sophokleischen Manier sehr entsprechen, Euripides hat also eine Zeitlang unter dem Einflusse des älteren Konkurrenten gestanden, bis er sich davon befreite und an Aischylos Anschluß suchte.

[1] Auf eine Einzelheit, die Vorliebe für Aufzählungen in Liedern, die Euripides mit Aischylos teilt, Sophokles nicht kennt, sei hingewiesen, siehe Schoene, Philolog. V, 1847, S. 240.

Schlußfolgerungen.

So werden wir am Ende der Untersuchung zu dem Ergebnis geführt, daß Sophokles und Euripides in der Behandlung des Chores nicht so leichthin miteinander zu vergleichen sind. Beide Dichter sind selbständige Künstlernaturen, Euripides steht auf anderem Boden als sein Nebenbuhler, und es geht nicht an, die Maßstäbe, die man von der Beurteilung des einen mitbringt, auch auf den andern anzuwenden. Aus Rahms Abhandlung ergibt sich für Sophokles eine große Gleichförmigkeit in der Verknüpfung, auch in der inhaltlichen Beziehung der Lieder; auch hier das Ebenmaß, welches das schöne Kennzeichen der hohen sophokleischen Kunst ist. In wenige Sätze lassen sich die Ergebnisse zusammenfassen. Ganz anders Euripides. Das Unterfangen, für ihn ebensolche bündige Formeln aufzustellen, schlägt fehl; der stets sich wandelnde Grad der Innigkeit der Verknüpfung, die Buntheit des Inhalts und der Beziehung der Lieder läßt den Versuch einer Systematisierung mißlingen. Die überraschende Mannigfaltigkeit der Verbindung und der Aufgaben, welche die Lieder bei Euripides zu lösen haben, ist aufs nachdrücklichste zu betonen. Die alten Erklärer[1] und moderne Ästheten[2] haben wohl versucht, das Wesen des Chors zu fassen und kurz festzulegen, aber die von ihnen gefundenen Formeln sprechen selbst gegen die Möglichkeit solcher Fixierung. Die Scholiasten gelangen zu platten, teilweise sogar falschen Abstraktionen, und die Philosophen nehmen in ihren ästhetischen Spekulationen auf die historische Entwicklung, die natürlichen Bedingungen und Ver-

[1] Siehe Hypothesis zu Hek., Alk., Or., Schol. Aias V. 134 und Soph. El. V. 199 und Trendelenburg, S. 42ff.

[2] Siehe die Zitate bei Bernhardy, II, 2, S. 221f. (233f.).

hältnisse zu wenig Rücksicht. Über ihre Theorien urteilt Bernhardy: „Alle solche Definitionen gehen stillschweigend an Aeschylus vorüber.“ Ebenso stillschweigend aber auch an Euripides!

Wenn es dieser aber verstand, den Chor immer wieder neu zu gestalten und zu verwenden, den Liedern immer neuen Inhalt, neue Beziehungen und neue Aufgaben zu geben, dann kann er für ihn noch nicht so überlebt und abgebraucht gewesen sein, wie man gemeinhin glauben machen will. Im Gegenteil erfaßte auch er noch ihn lebendig, und noch ihm war er ein willkommenes, bisweilen unentbehrliches Stück dramatischer Technik, mit dem sich bedeutsame Zwecke und starke Wirkungen erreichen ließen.

Zum Schluß kommen wir nochmals auf die Aristotelesstelle Poet. 1456ª 26—32 zurück, die für uns der Ausgangspunkt war: *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ . . . κτέ.* Die zweifellos richtige Interpretation hat schon Arnoldt[1] gegeben. Aristoteles scheidet zwei Klassen von Tragikern; die einen behandeln die *ᾀδόμενα* als *ἐμβόλιμα*, und diesen stehen Sophokles und Euripides gegenüber, bei denen der Chor ein integrierender Bestandteil der Tragödie ist, jedes Lied nur an der Stelle zu denken ist, für die es gedichtet ist.

Aristoteles stellt also den *λοιποί* Sophokles und Euripides gegenüber und das mit Recht, da sich bei Euripides bis auf das dritte Stasimon der Helena kein einziges Embolimon findet, wie hoffentlich unsere Untersuchung erwiesen hat.

Aristoteles scheidet aber wieder Sophokles und Euripides. Auch diese Scheidung ist berechtigt, denn Euripides handhabt den Chor ein gut Stück anders als Sophokles. Und nun zu dem Werturteil, das Aristoteles damit verknüpft. Er für seine Person durfte es bei dem Zwecke, den er mit seiner Poetik verfolgte, so fällen, wie er es gefällt hat. Denn er geht von der Tragödie aus, die auf ihn die reinste und höchste Wirkung ausübt und will den Dichter lehren, die vollkommenste Form der Tragödie zu schaffen. Es konnte ihm also gar nicht daran liegen, Euripides seine historische Stellung zuzuweisen. Eben

[1] Seite 47—49.

deshalb taugte aber dieses durch seine Zwecke bestimmte Urteil nicht für die folgenden Kritiker, besonders der neuen Zeit, welche historisch zu Werke gehen. Bei ihnen ist die Verwerfung der Art des Euripides ungerechtfertigt. Gewiß nimmt er eine Mittelstellung zwischen Sophokles und den *λοιποί* ein und bereitet den Gebrauch des Embolimons vor. Aber das ist keine Lässigkeit, sondern dazu führt von allem Anfang an der Ursprung der Tragödie aus der Chorlyrik. Weil diese sich bis zuletzt einen Rest innerer Selbständigkeit wahrt, wirkt sie in einer Zeit, wo die immer reichere Handlung alles Interesse auf sich richtet, störend und ablenkend, wird dann als Fremdkörper empfunden und fällt deshalb ganz ab. Beziehungslose Gesänge bilden die Aktmarkierungen und die Füllsel der Pausen.

Wir haben jedenfalls in Euripides, auch was die Behandlung des Chors betrifft, noch echte Tragödie und keine Entartung. Und wenn bei ihm Lieder begegnen, die nicht aufs engste mit der sie umgebenden Handlung verknüpft sind, so haben wir zu lernen, daß die Tragödie kein so einheitliches und geschlossenes Werk ist, wie es scheinen mag, wenn man den einen Sophokles vor Augen hat. Deshalb ist es irreführend, diesen als Muster hinzustellen und von ihm als dem Dichter der vollendeten griechischen Tragödie die unwandelbaren Gesetze abzuleiten, um sie Euripides aufzunötigen. Erst Aischylos und Sophokles und Euripides geben die griechische Tragödie in ihrer Vollendung. Zum Verständnis des Werdens und Wandels verhilft uns historische Betrachtungsweise, nicht aristotelischer Dogmatismus.

Literaturverzeichnis, Erklärung der Sigla.

Ausgaben, nach denen zitiert wird:

Euripidis fabulae, ed. G. Murray, Oxonii.
Aeschyli tragoediae, iterum ed. H. Weil, Lipsiae 1910.
Sophocles, ed. by R. Jebb, Cambridge 1906.

Werke und Ausgaben, auf die Bezug genommen wird:

Christ-Schmid, Geschichte der griechischen Literatur, I[6], 1912 (= Christ-Schmid).
Bernhardy, Grundriß der griechischen Literatur, 3. Bearbeitung, II, 2, 1872 (= Bernhardy).
Bergk, Geschichte der griechischen Literatur, III, Berlin 1884 (= Bergk).
U. v. Wilamowitz, Einleitung in die griechische Tragödie, 2. Auflage, Berlin 1910 (= v. Wilamowitz, Einleitung).
Decharme, Euripide et l'esprit de son théâtre, Paris 1893 (= Decharme).
G. Hermann, Euripidis tragoediae, Berol. 1831—1841.
A. Kirchhoff, Euripidis tragoediae, Berol. 1855.
J. A. Hartung, Euripides, griechisch und deutsch, Leipzig 1848—53.
— Euripides restitutus, Hamburg 1843—44.
U. v. Wilamowitz, Griechische Tragödien I[6], 1911; II[6], 1910; III[3], 1910
— Herakles, Berlin 1902[2].
— Hippolytos, Berlin 1891.
N. Wecklein, Euripides' ausgewählte Tragödien: Medea, Iphigenia im Taurerlande, Die Bakchen, Hippolytos, Phoenissen, Elektra, Orestes, Helena, Andromache (Teubners Schulausgaben).
H. Weil, sept tragédies, Paris 1861.
— Alceste, Paris 1891.
H. v. Arnim, Medea (Weidmann 1886[2]).
E. Bruhn, Iphigenia Taurica (Weidmann 1894[4]).
— Bakchai (Weidmann 1891).
Schoene-Köchly, Iphigenia Taurica (Weidmann 1872[3]).
R. Arnoldt, Die chorische Technik des Euripides, Halle 1878 (= Arnoldt).

Friederichs, Chorus Euripideus comparatus cum Sophocleo, Erlang. Dissertation 1853 (= Friederichs).

A. Rahm, Über den Zusammenhang zwischen Chorliedern und Handlung in den erhaltenen Dramen des Sophokles (und Euripides), Erlang. Dissertation und Sondershausener Programm 1907 (= Rahm).

Hans Fries, De conexu chori personae cum fabulae actione, Götting. Dissertation 1913 (= Fries).

Trendelenburg, Grammaticorum Graecorum de arte tragica iudiciorum reliquiae, Bonn 1867 (= Trendelenburg).

PWRE = Pauly-Wissowa-Kroll, Real-Encyklopädie der classischen Altertumswissenschaft.

Index.

Aufzählungen, lyrische, Kataloggedichte 38, 47, 52, 59, 89, 106 Anm.
ἀκολουθία, ἀκόλουθος τῇ ὑποθέσει 8f., 37, 58ff., 95.
Aristoteles 7ff., 11, 66, 108f.
Athen wird gefeiert 22f., 43f., 72, 78.

Charakterisierung durch Lieder 15, 33, 58.
Chor, dem Dichter unbequem 27, 90.
befaßt sich stets mit nur einer Person, ist mehr technischer Bestandteil 18f., 20, 29, 30f., 36; 23, 57, 83.
sein *ἦθος* nicht streng durchgeführt 23, 42f.
Inferiorität gegenüber den Personen 15, 19, 26.
Persönliches 17, 21, 25, 26, 28, 31, 35, 45ff., 50, 51ff., 54ff., 71ff., 80, 82.
tätig als Schauspieler 24, 37ff., 70, 71; *„κηδευτὴς ἄπρακτος“* 40, 50.

Deutungen in die Zukunft 28f., 35, 40, 46, 51.

Einlenken des Liedes in die Situation 34, 52, 79, 83, 85, 86f.
zur Handlung des Aktes 72, 84f., 86f.
ἐμβόλιμον 7, 55, 60f., 65f., 67, 74, 88, 108f.

Epische, erzählende Lieder 7f., 51f., 55f., 60f., 65, 83, 95ff., 101 (Aisch.), 103 (Soph.) — ihr Stil 77, 104.
Euripides, Persönliches 30, 31f., 35, 46f., 48f., 52, 61, 70, 75, 78, 91.
Eur. und Aischylos 11, 56, 57, 83, 90 Anm., 101ff.
Eur. und Sophokles 7ff., 40, 57, 59f., 90 Anm., 95, 102ff.

Illustrierende Lieder 24, 41, 48, 49, 61, 73.

Κομμοί 19 Anm.
Komposition der Lieder mit breit ausgesponnener Sentenz 90 Anm.
„abgleitende“ Lieder 31f., 46ff.
breites Ausspinnen eines aufgegriffenen Gedankens, „frei fortschreitende“ Komposition 15f., 17, 22f., 29f., 33f., 54, 58f., 62ff., 66, 90. — Inversion der Teile 15, 17, 21ff., 31, 34f., 59. 90.
Kontrastwirkung 14, 17, 20, 22, 24, 27, 38f., 42, 49, 52, 53, 60, 82, 92, 94.

Maßhalten in Polemik in der Lyrik 35f.

nota *χοροῦ* 66.

Parodoi, leiten zum 1. Epeisodion über 76 Anm.
das Persönliche des Chores darin 57.

Sentenzen 16f., 22, 24f., 28, 31, 35, 90 mit Anm.
Scholiasten, ihre Urteile 8ff., 37, 57, 59, 67, 85, 88, 95, 107.
Szenenmotivierung durch den Chor 15, 25 Anm. 2, 39, 41, 47, 51, 58, 67, 76 Anm., 83, 89; 98, 99 und 102 (Aisch.).

Themaangabe 51, 62, 77, 97 (Aisch.), 103f.
Titel nach dem Chor 45, 81f.

Verknüpfung der Lieder untereinander, Zyklen 26, 42, 52, 55, 68, 71ff., 91, 101f. (Aisch.), 103.
Verzicht auf enge Verknüpfung aus Gründen der Ökonomie 85f.

Wechselgesänge 19 Anm.

Zeitgeschichtliche Anspielungen 21, 35, 43, 44, 63f., 75, 93.

Lebenslauf.

Ich, Hans Hermann Hofmann, Sohn des Bürgerschullehrers Hermann Hofmann und seiner Ehefrau Emma geb. Baumann, evang.-lutherischer Konfession, wurde am 17. Juli 1891 zu Döbeln geboren. Nach dreijähriger Vorbildung auf der Bürgerschule zu Großenhain besuchte ich von Ostern 1901 die Realschule mit Progymnasium ebenda. Ostern 1905 bezog ich die Fürsten- und Landesschule St. Afra in Meißen, die ich Ostern 1911 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Die Erziehung und Ausbildung, die ich dort genoß, wurden bestimmend für meine Wahl des Studiums der klassischen Philologie und Germanistik.

Von Ostern 1911—1912 studierte ich an der Universität München und hörte Vorlesungen bei den Herren Dozenten Burger †, Crusius, Grauert, Lipps †, Hermann Paul, von Pöhlmann †, Voll, Vollmer, Wolters und war beide Semester Mitglied des philologischen Proseminars der Herren Professor Crusius und Privatdozent Zucker.

Darauf besuchte ich ein Semester die Universität Berlin, hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren und Privatdozenten Diels, Kuntze, Lasson, Mutschmann, Roediger, Erich Schmidt †, von Wilamowitz-Moellendorff und war Mitglied des philologischen Proseminars unter Leitung von Professor von Wilamowitz-Moellendorff.

Seit Michaelis 1912 bin ich an der Universität Leipzig immatrikuliert und hörte Vorlesungen bei den Herren Dozenten von Bahder, Bethe, Brugmann, Heinze, Köster, Martini, Merker, Sievers, Spranger, Studniczka, Wundt. Ich war Mitglied des philologischen Proseminars der Herren Professoren Bethe und Martini, ordentliches Mitglied des philologischen Seminars der Herren Professoren

Bethe, Heinze, Lipsius; der deutschen Proseminare der Herren Professoren Köster und Sievers, des praktisch-pädagogischen Seminars des Herrn Professors Jungmann und nahm teil an den archäologischen Übungen des Herrn Professors Studniczka.

Seit Michaelis 1915 bin ich von der Universität beurlaubt, da ich seit dem 21. September 1915 als Soldat bei der Flieger-Ersatz-Abteilung Nr. 6 in Großenhain Dienst tue.

Allen den Herren Professoren und Privatdozenten, deren Vorlesungen und Übungen ich besucht habe, spreche ich meinen aufrichtigen Dank aus, vornehmlich aber Herrn Professor Dr. Bethe, der mich zu der vorliegenden Arbeit angeregt und bei ihrer Ausführung stets in entgegenkommendster Weise gefördert hat.

Schließlich möchte ich nicht unerwähnt lassen, daß ich in den philologischen Vereinen zu München, Berlin und Leipzig wissenschaftliche Anregung, treue Freundschaft und frohe Geselligkeit gefunden habe.